

Erlangen 1973

ERLANGER BEITRÄGE
ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT
BAND 48

BARBARA ROJAHN-DEYK

HENRY FIELDING

Untersuchungen zu Wesen und Funktion
der Ironie
in seiner frühen Prosa



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG



ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 48 *Rojahn-Deyk – Henry Fielding – Untersuchungen zu Wesen
und Funktion der Ironie in seiner frühen Prosa*

1073 340

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Vorständen der Philologischen Seminare
und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Erlangen-Nürnberg:

KARL OETTINGER (Kunstgeschichte),

WOLFDIETRICH FISCHER (Orientalische Philologie),

KARL HOFFMANN (Vergleichende Indogermanische Sprachwissenschaft),

JOSEPH SCHÜTZ (Slavische Philologie),

ALFRED HEUBECK, OTTO SEEL, RUDOLF TILL (Klassische Philologie),

PAUL KLOPSCH (Mittelateinische Philologie),

ULRICH FÜLLEBORN, KURT WÖLFEL (Deutsche Philologie),

GUSTAV SIEBENMANN, ARNULF STEFENELLI (Romanische Philologie),

KARL JOSEF HÖLTGEN, HERBERT VOITL, ERWIN WOLFF (Englische Philologie),

HANS-JOACHIM LANG (Nordamerikanische Philologie und Geistesgeschichte).

Geschäftsführender Herausgeber: SIEGFRIED BEYSLAG

BAND 48 BARBARA ROJAHN-DEYK

HENRY FIELDING

UNTERSUCHUNGEN ZU WESEN UND FUNKTION
DER IRONIE IN SEINER FRÜHEN PROSA



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1973

Henry Fielding

Untersuchungen zu Wesen und Funktion der Ironie in seiner frühen Prosa

VON

BARBARA ROJAHN-DEYK



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1973



- D 29 -

Alle Rechte an diesem Werk, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, sind dem Verlag vorbehalten.

© Copyright 1973 by Verlag Hans Carl, Nürnberg. Printed in Germany 1973.

Gesamtherstellung: Heinrich Schiele, Regensburg

ISBN 3 418 00048 7

Acknowledgment

Herrn Professor Dr. Erwin Wolff

"To you, Sir, it is owing that this history was ever begun. It was by your desire that I first thought of such a composition. So many years have since past, that you may have, perhaps, forgotten this circumstance: but your desires are to me in the nature of commands; and the impression of them is never to be erased from my memory.

Again, Sir, without your assistance this history had never been completed. Be not startled at the assertion. I do not intend to draw on you the suspicion of being a romance writer. I mean no more than that I partly owe to you my existence during great part of the time which I have employed in composing it: another matter which it may be necessary to remind you of; since there are certain actions of which you are apt to be extremely forgetful; but of these I hope I shall always have a better memory than yourself."

(Aus: Henry Fielding, To the Honourable George Lyttleton, Esq.)

Jobst-Christian Rojahn gewidmet,
“from whom I draw all the
solid Comfort of my Life, . . .”

Inhalt

Einleitung	I
Anmerkung zum Text	7
I Zur Theorie der Ironie im 18. Jahrhundert	8
1.1 Verständnis und Gebrauch des Wortes <i>irony</i> sowie ironischer Stilmittel	8
1.2 Die theoretischen Äußerungen Henry Fieldings	15
1.2.1 Das Wort <i>irony</i>	15
1.2.2 Ironische Stilmittel	22
1.2.2.1 <i>Raillery</i>	22
1.2.2.2 <i>Banter</i>	23
1.2.2.3 <i>Burlesque</i>	23
2 <i>The Champion</i>	30
2.1 Einführung	30
2.2 Einzelne Muster rhetorischer Ironie	32
2.2.1 Der fiktive Charakter	32
2.2.2 Persona und ironische Maske	43
2.3 Das Zusammenwirken ironischer Stilmittel	47
3 <i>Jonathan Wild</i>	68
3.1 Einführung	68
3.1.1 Der historische J. Wild und seine Darstellung in den frühen Wild-Biographien	68
3.1.2 <i>Jonathan Wild</i> als politische Satire	72
3.1.3 <i>Jonathan Wild</i> als moralische Satire	75
3.2 <i>Jonathan Wild</i> als Formparodie	78
3.3 Der ironische Ansatz	83
3.4 Die Rollen des Erzählers	90
3.5 Merkmale der Erzähltechnik	94
3.5.1 Der Verzicht auf die ironische Pose	94
3.5.2 Der Stilbruch	95
3.5.3 Die Entlarvung von Diktion, Rede und Sprache	97
3.5.4 Die "deutende" Funktion der Reden Wilds	101

3.6	Das Prinzip des Guten	109
3.6.1	Das passiv Gute: Heartfree als Opfer	109
3.6.2	Das aktiv Gute: "The good magistrate" als Vorbild	114
3.6.3	<i>Nature</i> und <i>Fortune</i> als ironische Metaphern	115
3.6.4	Der Erzähler als "Komplize" des Guten	117
3.7	Zusammenfassung: Die Funktion des ironischen Erzählers	119
4	<i>Joseph Andrews</i>	123
4.1	Einführung	123
4.1.1	Das Handlungsschema des hellenistischen Liebesromans	125
4.1.2	Die negative Bedeutung von <i>romance</i>	129
4.1.3	Cervantes als Vorbild	130
4.2	Der parodistische Anfang	139
4.3	Die <i>Pamela</i> -Parodie	148
4.4	"The History of the World in General"	151
4.5	Die satirische Demaskierung	157
4.6	Die satirischen Charaktere	164
4.7	Die ambivalenten "Helden"	167
4.7.1	Parson Adams, "The Fallible Paragon"	167
4.7.2	Joseph Andrews: der menschliche Held	182
4.8	Die ironischen Posen des Erzählers	187
4.9	Die ironische Funktion literarischer Konventionen	195
4.9.1	Die Funktion der interpolierten Erzählungen	198
4.9.2	Das Schema des hellenistischen Liebesromans	203
4.10	Zusammenfassung: Die Romanwirklichkeit als ironischer Spielraum	207
	Schlußbemerkung	211
	Auswahlbibliographie	213

... he is a sagacious Reader
who can see two Chapters
before him.
(*Joseph Andrews*, I, 11)

Einleitung

Seit die 1918 erschienene definitive Fielding-Biographie von Wilbur L. Cross¹ das verzerrte Fieldingbild des 19. Jahrhunderts zurechtgerückt hat, kreist die Fielding-Forschung des 20. Jahrhunderts einerseits um Fieldings moralisches Engagement, andererseits um die generischen und ästhetischen Fragen, die sein Werk aufgibt. In dem Maße, in dem Fieldings christlich orientierte Ethik dank der Arbeiten James A. Works² und Martin C. Battestins³ akzeptiert wird, wendet sich die kritische Aufmerksamkeit immer mehr ihrer künstlerischen Umsetzung und deren spezifischen Mitteln zu.

Vor allem die amerikanische Fielding-Forschung der sechziger Jahre, die in Robert Alters⁴ intelligenter und konziser Studie eine Art Synopse erfährt, zeigt ein konzentriertes Interesse an Fieldings Ironie, das möglicherweise durch die Ironie-Monographie von Norman Knox⁵ aus dem Jahre 1961 einen entscheidenden Anstoß empfangt.

So widmet Ronald Paulson⁶ den größten Teil der Einleitung zu seiner Sammlung kritischer Fielding-Essays der Rolle, die Fieldings Ironie als Darstellungsmodus spielt, und 1965 kann Eleanor N. Hutchens ihre Studie *Irony in Tom Jones* mit der Bemerkung einleiten: "When Henry Fielding's name occurs in criticism, the word 'irony' is seldom far behind."⁷ Zwar enthält Paulsons Essay-Sammlung zwei bereits früher erschienene Arbeiten speziell zu Fieldings Ironie, nämlich den aus dem Jahre 1942 stammenden Aufsatz von A. R. Humphreys, "Fielding's Irony: Its Method and Effects"⁸, in welchem dieser Fieldings "irony of integration" vor allem an *Jonathan Wild* nachweist, und William Empsons "Tom Jones"-Aufsatz (1958)⁹, in

¹ *The History of Henry Fielding*, 3 vols., repr. (New York, 1963).

² "Henry Fielding, Christian Censor", in: F. W. Hilles (ed.), *The Age of Johnson, Essays presented to Chauncey Brewster Tinker* (New Haven, 1949), 139-148.

³ *The Moral Basis of Fielding's Art. A Study of 'Joseph Andrews'* (Middletown, Conn., 1959).

⁴ *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968).

⁵ *The Word Irony and its Context 1500-1755* (Durham, N. C., 1961).

⁶ R. Paulson (ed.), *Fielding. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J., 1962).

⁷ (Alabama, 1965), p. 9.

⁸ repr. in R. Paulson (ed.), *Fielding*, 12-24.

⁹ repr. *ibid.*, 123-145.

dem der für den Verfasser typische, doch sehr hilfreiche Aspekt der Fieldingschen "double irony" entwickelt wird, doch erst mit der Publikation von Eleanor Hutchens setzt eine ganze Reihe von Veröffentlichungen ein, die sich alle mit speziellen Aspekten Fieldingscher Ironie befassen. So folgt dicht auf *Irony in Tom Jones* George R. Levines *Henry Fielding and the Dry Mock*¹⁰ und Glenn W. Hatfields *Henry Fielding and the Language of Irony*¹¹.

Hatfields glänzende Untersuchung, die Fieldings gesamtes Werk umfaßt, steht unter dem Gesichtspunkt der "corruption of language" und legt überzeugend dar, wie Fieldings ironisches Sprechen einerseits die Sprachkorruption seiner Zeit aufdeckt und andererseits gleichzeitig die korrumpierten Wörter (und Begriffe) aus ihrer "debased condition into which they have fallen" rettet: Ironie "is a way of speaking truth in a corrupt medium."¹² Von diesem Ansatz her ist Hatfield nicht an theoretischen Definitionen der Ironie und ihrer Techniken interessiert. Er beschreibt vielmehr die Ironie in ihrer Wirkweise unter diesem speziellen Aspekt und liefert gleichzeitig wichtige Einblicke in thematische und strukturelle Zusammenhänge.

Die genannten Arbeiten von Hutchens und Levine ergänzen sich dagegen insofern, als Hutchens sich vorwiegend auf *Tom Jones* konzentriert, während sich Levine mit den Komödien, dem *Champion*, *Joseph Andrews* und *Jonathan Wild* befaßt. Obwohl zudem beide Autoren ihr Augenmerk ganz besonders auf die verbale Ironie in den jeweiligen Werken richten, stellen die unterschiedlichen methodischen Ansätze die Möglichkeit eines Gesamtüberblicks für den Leser allerdings in Frage.

Eleanor Hutchens' methodischer Ansatz nämlich ist insofern ahistorisch, als sie die verschiedenen traditionellen Ironie-Definitionen auf eine alle umfassende Grunddefinition der Ironie "as the sport of bringing about a conclusion by indicating its opposite"¹³ zurückführt und die Fülle der möglichen Techniken auf zwei Grundtechniken, "verbal" und "substantial irony", rigoros reduziert. Die verbale Ironie setzt sich für sie aus "denotation, connotation, tone and reference" zusammen, von denen vor allem "connotative irony" Fieldings typischste und am brilliantesten gehandhabte Technik ist, wie Hutchens an seinem "Meisterwerk" *Tom Jones* nachweist.

Die theoretische Pionierarbeit von Eleanor Hutchens honoriert Levine insofern, als er ihre Begriffe der denotativen und konnotativen Ironie übernimmt und in seine Aufstellung rhetorischer Techniken integriert. Im übrigen verankert er Fieldings Ironiegebrauch fest in der rhetorischen Tradition und subsumiert seine Techniken unter die gängigen Praktiken des 18. Jahr-

¹⁰ (The Hague, 1967).

¹¹ (Chicago, 1968).

¹² *ibid.*, p. 6.

¹³ *Irony in 'Tom Jones'*, p. 13.

hunderts, um zu zeigen, "[that] as an ironist he was quite conventional."¹⁴ So geht Levine auch katalogisch vor, indem er die einzelnen ironischen Techniken erst kurz beschreibt und dann ihre Anwendung querschnittartig in Fieldings frühem Schaffen nachweist. Nur in seinem Kapitel über "Verbal Irony in *Joseph Andrews*" untersucht er die kollektive Funktion der einzelnen Techniken. Ergänzt wird das Kapitel schließlich durch Aspekte der dramatischen Ironie, die – zusammen mit den anderen ironischen Techniken – *Joseph Andrews* zur "culmination of Fielding's early development as an ironist"¹⁵ machen.

So gute Einzelergebnisse Levines Verfahren bringt, so offensichtlich sind auch seine Schwächen. Nicht nur, daß die aus ihrem Zusammenhang gerissenen Belegstellen für abstrahierte ironische Techniken nur eine sehr unzureichende Vorstellung von der jeweiligen Funktion der Fieldingschen Ironie vermitteln – ein Einwand, den Levine selbst in seinem Vorwort anzudeuten scheint und dem er mit seinem *Joseph Andrews*-Kapitel zu begegnen sucht – sondern auch die Methode einer auf diese Weise dargestellten Entwicklung erscheint zutiefst fraglich.

Levine – wie auch Hutchens – scheint offensichtlich in Fieldings Gebrauch der Ironie eine qualitative Steigerung als Spiegelung seines künstlerischen Reifeprozesses zu sehen. Eine solche Auffassung ignoriert jedoch die Tatsache, daß es sich bei den chronologisch behandelten literarischen Zeugnissen (deren chronologische Einordnung im Falle von *Jonathan Wild* und *Joseph Andrews* zudem umstritten ist) um Formen verschiedener Gattungen handelt, zu deren Realisierung unterschiedliche formale und sprachliche Mittel notwendig eingesetzt werden müssen. Selbstverständlich bieten Umfang und Welthaltigkeit des Romans ganz andere Möglichkeiten zur Entfaltung ironischer Techniken als die auf Überzeugung ausgerichtete Diskursivität des moralischen Essays.

Man könnte sich schließlich überhaupt fragen, ob es sinnvoll ist, das Werk Fieldings so sehr unter dem Aspekt einer formalen Höherentwicklung zu sehen, wie es meistens geschieht. Der Monumentalcharakter von *Tom Jones* veranlaßt viele Kritiker, die Prosawerke vor ihm als Vorbereitung und *Amelia* nach ihm als Abstieg zu betrachten, ohne so recht zu versuchen, jedes einzelne Werk zunächst auf seinen eigenen, speziellen Ansatz hin zu untersuchen. Fieldings Hang zum formalen Experiment macht es zumindest wahrscheinlich, daß nicht nur *Jonathan Wild*, sondern auch *Amelia* als die Formexperimente intendiert waren, als die eine immanente Interpretation sie aus-

¹⁴ *Dry Mock*, p. 11.

¹⁵ *ibid.*, p. 7.

weist¹⁶. Selbst zwischen *Joseph Andrews* und *Tom Jones* ließen sich – obwohl Fielding beide *expressis verbis* zur gleichen Gattung zählt – generische Unterschiede feststellen. Dennoch sind sich ganz offensichtlich diese beiden komischen Romane nahe genug, um zwischen ihnen künstlerische Vergleiche anzustellen und Fieldings “triumphant mastery“ als Ironiker in *Tom Jones*¹⁷ zu konstatieren.

Fielding als Ironiker von den jeweiligen Bedingungen des Textes, der ihn als solchen ausweist, zu abstrahieren, wie Levine dies tut, ist ein genauso einseitiges Verfahren, wie das Herausschälen des Christen, des Moralisten etc. Dieser Gefahr der Einseitigkeit versucht die vorliegende Arbeit dadurch zu begegnen, daß sie die untersuchten Werke Fieldings als Ganzes und von ihrem jeweiligen Ansatz her unter dem Aspekt der Ironie zu interpretieren versucht. Zwar folgt sie Levines Ansatz insofern, als auch sie – wie dieser auf den Ergebnissen von Norman Knox aufbauend – Fieldings Ironiekonzeption in ihren historischen Kontext stellt, jedoch nicht mit der Absicht, auf diese Weise Fieldings Konventionalität als Ironiker zu verdeutlichen. Vielmehr beabsichtigt sie, indem sie Fieldings ironische Praxis seinem eigenen Ironieverständnis und dem seiner Zeit gegenüberstellt, gerade auf den großen Abstand zwischen Theorie und Praxis hinzuweisen.

Werden aus diesem Grunde noch im *Champion*-Kapitel die verbalen ironischen Manöver mit gängigen rhetorischen Techniken identifiziert, so zeigen doch schon die Analysen dieses Kapitels in Ansätzen, was die beiden folgenden bestätigen sollen – daß nämlich der Nachweis einzelner Techniken nicht ausreicht, um Fieldings Ironie angemessen zu beschreiben. Deshalb tritt im Laufe der Untersuchung die Betrachtung solcher ironischer Techniken zugunsten einer Erörterung komplexerer ironischer Methoden in den Hintergrund. Ausgehend von einer möglichst inklusiven Definition des Ironischen wie etwa der von Eleanor Hutchens, werden für jedes Werk die Darstellungsmodi herausgearbeitet, welche die ironische Struktur des Ganzen bestimmen.

Der chronologische Aufbau der Arbeit, sowie die Darstellung des “Übergangs“ von einer auf satirische Bloßstellung gerichteten Ironie zu einer Ironie, welche die menschlichen Antinomien und Polaritäten in einem komischen Equilibrium hält, mögen nun wiederum den eben angefochtenen Gedanken an eine Entwicklung nahelegen. Die Entwicklung, die hier gemeint ist, wird jedoch nicht als qualitative begriffen, sondern eher unter dem

¹⁶ Robert Alter zum Beispiel findet in *Amelia* “some striking evidence that he was beginning, however uncertainly, to explore bold and new possibilities for the genre he himself had already helped to bring to a brilliant first maturity.“ *Nature of the Novel*, p. 177.

¹⁷ *Irony in ‘Tom Jones’*, p. 37.

wertfreien Aspekt einer Evolution gesehen. Die Analyse des Fieldingschen Ironiegebrauchs zeigt nämlich, daß sich bestimmte, für Fielding typische Wesensmerkmale herauskristallisieren lassen, die ansatzweise bereits in den frühen Formen rhetorisch orientierter Prosa zu finden sind.

Die Verfasserin hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, nicht nur eine Reihe von Werkinterpretationen unter dem Gesichtspunkt der Ironie vorzulegen, sondern darüber hinaus nachzuweisen, daß und auf welche Weise Fielding die Techniken rhetorischer Ironie und "the sophisticated devices of irony, the ironic persona, the analogical situation, and the high and low burlesque – the rhetoric of literary imitation, parody, and allusion"¹⁸, welche er – wie R. Paulson schreibt – von den Satirikern des *Augustan Age* ererbt hatte, sowie die von der Bühne übernommenen Techniken dramatischer Ironie in einer für ihn typischen Weise handhabt, so daß seine Ironie zu einem flexiblen Instrument wird, mit dem er seine jeweiligen Werkintentionen und seine sich in ihnen ausdrückende Weltsicht in angemessener Form realisieren kann.

Dieser Nachweis wird an ausgewählten Kapiteln des *Champion*, an *The Voyages of Mr. Job Vinegar*, an *Jonathan Wild* und *Joseph Andrews* geführt. Die Ausklammerung von *Tom Jones* erfolgte aus methodischen und ökonomischen Gründen. Einerseits ging die Verfasserin davon aus, daß sich die für *Joseph Andrews* entwickelte ironische Methode in *Tom Jones* nicht wesentlich ändert, sondern daß sie höchstens subtiler und extensiver eingesetzt wird. Zum anderen hätte eine ähnlich genaue Untersuchung des *Tom Jones* den Umfang der Arbeit um das Doppelte vergrößert, ohne ihr wesentlich Neues hinzuzufügen. Und letztlich ist *Tom Jones* im Gegensatz zu Fieldings früheren Prosawerken bereits sehr viel gründlicher – auch unter dem Aspekt der Ironie – untersucht worden.

Zuguterletzt noch ein Wort der Entschuldigung, oder – wie Fielding sagen würde – 'a last caution I would give my reader': Das Schreiben über Ironie birgt seine eigenen Fallstricke in sich. Ironie, ihrem Wesen nach zugleich Verstellung und Enthüllung, bedarf zu ihrem Verständnis fester Bezugspunkte außerhalb ihrer selbst. Diese Bezugspunkte können allgemein akzeptierte Glaubensartikel, Wertvorstellungen und Normen, sowie die Idiosynkrasien des Ironikers sein. Für den literarischen Interpreten bedeutet dies, daß er sich mit dem Wertgefüge der jeweiligen Zeit und mit dem Gedankenkosmos des jeweiligen ironischen Autors vertraut zu machen hat. Daher mußte in dieser Arbeit des öfteren weiter ausgeholt werden, um durch Erklärungen und Querverweise die ironische Natur vieler Aussagen zu erläutern.

¹⁸ R. Paulson, *Fielding*, p. 4 (Introduction).

Für eine Ironieinterpretation ist es aber auch erforderlich, daß der Interpret einen möglichst genauen Einblick in den "offiziellen Alltag" einer Epoche nimmt, da sich Ironie häufig an Gegenständen, Zuständen oder Personen entzündet, welche dem Lesepublikum der Zeit allgemein bekannt waren. Zu welch grotesken Fehldeutungen es kommen kann, wenn man solche Bezüge übersieht, zeigt eine Stelle in Wolfgang Isters Fielding-Monographie¹⁹, wo Ister als Beleg für Fieldings "Bildungswillen geistiger Aneignung" eine Eton-Reminiszenz Fieldings zitiert, in der es heißt: "To thee, at thy birchen altar with true Spartan devotion, I have sacrificed my blood."²⁰ Der ironisch verwandte Euphemismus vom 'birkenen Altar' meint natürlich jene allgemein gefürchtete Holzkonstruktion, über welche die Etonzöglinge gelegt wurden, wenn sie mit Birkenreisern geprügelt wurden, eben weil sie jenen "Bildungswillen geistiger Aneignung" offensichtlich hatten vermissen lassen.

Schließlich offenbart sich literarische Ironie auch im Stil, in der Syntax oder in der mitgelesenen Betonung von Sätzen. Hier mag ein Interpret, der eine andere Muttersprache spricht, am leichtesten irren. Übersieht er nicht gerade solche Ironien, so verfällt er nur zu leicht in das gegenteilige Extrem einer Art "Berufskrankheit", indem er schließlich überall nur noch Ironie vermutet. Sollte das in der vorliegenden Arbeit hin und wieder der Fall sein, so mag dieser Fehler noch der verzeihlichste sein. Schadet es doch nichts, wenn auf diese Weise der Wortkunstcharakter des Werkes von Henry Fielding eher einmal zu oft als zu wenig betont wird.

¹⁹ *Die Weltanschauung Henry Fieldings* (Tübingen, 1952).

²⁰ *ibid.*, p. 21.

Anmerkung zum Text

Da innerhalb der geplanten kritischen Fielding-Ausgabe (The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding) zur Zeit der Abfassung nur *Joseph Andrews* vorlag, mir im übrigen die bisher vollständigeste Ausgabe der Werke Fieldings – die 16 Bände umfassende Henley-Edition von 1903 – nicht zugänglich war, zitiere ich nach den folgenden Ausgaben:

Die Komödien nach: *The Works*, ed. Thomas Roscoe, 1 vol. (London, 1849).
The Champion nach der Originalausgabe, 2 vols. (London, 1741), ebenso die *Plutus*-Übersetzung (London, 1742).

The True Patriot nach der Ausgabe von Miriam A. Locke (Alabama, 1964).
The Covent-Garden Journal nach: Gerard E. Jensen (ed.), 2 vols. (New York, 1964).

The Voyages of Mr. Job Vinegar nach der Ausgabe der Augustan Reprint Society, ed. S. J. Sackett (Los Angeles, 1958).

Jonathan Wild in der Urfassung nach: The Shakespeare Head Edition of Fielding's Novels (Oxford, 1926), im übrigen nach der Ausgabe der Everyman's Library (London, 1960), nach der auch *A Voyage to Lisbon* zitiert wird.

Joseph Andrews nach: The Wesleyan Edition, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1964).

Tom Jones nach der Ausgabe der Everyman's Library, 2 vols. (London, 1962).

Alle übrigen Texte nach: *The Works*, ed. Leslie Stephen, 10 vols. (London, 1882).

I. Zur Theorie der Ironie im 18. Jahrhundert

1.1 Verständnis und Gebrauch des Wortes irony sowie ironischer Stilmittel

Stilistisch gesehen, war die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts unter anderem auch ein "ironisches Zeitalter". Eine Untersuchung zur Ironie Fieldings sollte deshalb den historischen Aspekt dieses Stilphänomens zumindest mit einbeziehen, um die Bedingungen zu erläutern, unter denen sich dieser spezielle Personalstil entwickeln konnte. Ausgehend von der Ironie-Konzeption des 18. Jahrhunderts und ihrer theoretischen Verarbeitung durch Fielding, läßt sich das spezifisch Neue und Eigene in Fieldings Darstellungsweise um so eher verdeutlichen. Im Folgenden soll daher zunächst ein kurzer Überblick über Wortgebrauch und -verständnis gegeben werden, der im Wesentlichen eine Zusammenfassung der vorliegenden, überaus gründlichen Untersuchung von Norman Knox¹ ist.

Obwohl der Begriff *irony* im 17. Jahrhundert als rhetorischer *terminus technicus* zur Verfügung stand, begann er eigentlich erst durch die Kontroverse um Swifts *Shortest Way with the Dissenters* in das allgemeine literarische Bewußtsein einzudringen. Und erst in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, nachdem die literarische Ironie durch Defoe, Swift und die satirischen Kontroversen in Pamphleten und *periodicals* fest etabliert und als Mittel der Satire nicht mehr fortzudenken war, wurden das Wort selbst und die Methoden, für die es stand, literarisches Allgemeingut. Allerdings erweiterten und durchleuchteten die theoretischen Diskussionen, die sich an der großen satirischen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts entzündeten, im Grunde nur die traditionellen Vorstellungen von Ironie, wie sie in der antiken Rhetorik bis Quintilian dargelegt und im 17. Jahrhundert weitergeführt worden waren, ohne ihnen sonderlich viel Neues hinzuzufügen. So bedienten sich selbst die großen Satiriker hauptsächlich der traditionellen, als Tadel-durch-Lob ("blame-by-praise") Technik umschriebenen Methode, auch wenn sie diese manchmal bis auf das Äußerste komplizierten². Zum Beispiel ist die 77 Seiten lange Abhandlung von Anthony Collins, *A Discourse Con-*

¹ *The Word Irony and its Context 1500-1755* (Durham, N. C., 1961).

² *ibid.*, pp. 24 ff.

cerning Ridicule and Irony in Writing (1729), weitgehend unoriginell. Doch auf Grund ihrer umfassenden und gründlichen Dokumentation, der repräsentativen Natur ihrer Argumente, sowie ihrer allgemeinen Ausrichtung ist sie durchaus als Meilenstein in der Geschichte der Ironie zu betrachten. Von da an hört die Diskussion über Ironie nicht mehr auf, und das Wort taucht sogar in der Unterhaltungsliteratur der Zeit auf, so zum Beispiel mehrmals in Smolletts *Peregrine Pickle*.

Bis ins frühe 18. Jahrhundert bediente sich die Literaturtheorie der folgenden vier Grunddefinitionen:

1. Ironie heißt das Gegenteil von dem sagen, was man meint. (Cicero, Quintilian)
2. Ironie heißt etwas anders sagen als man meint. (Cicero, doch selten)
3. Ironie heißt durch geheucheltes Lob tadeln und unter der Maske des Tadels loben. (Quintilian)
4. Ironie heißt jede Art von Verspottung oder Verhöhnung ("mocking or scoffing" — engl. Erweiterung Quintilians).

Der Gebrauch des Wortes *irony* in diesem letzten Sinne, der zunächst während der Renaissance zu finden ist, dürfte wohl – laut Knox – durch den verspottenden Charakter der vielen ironisch-satirischen Publikationen während der Restaurationszeit und des *Augustan Age* am Leben erhalten worden sein.

Eine zweite Erweiterung des Begriffes *irony* findet sich in der Übertragung des Wortes auf die Figur des *understatement*, die im 16. Jahrhundert ausschließlich als Litotes und Meiosis bezeichnet wurde.

Darüber hinaus blieb der Begriff *irony* häufig austauschbar mit ähnlichen anderen, das heißt er wurde oft synonym gebraucht für *ridicule*, *raillery*, *banter*, kurz, als Bezeichnung für alle Arten satirischen oder sonst nicht ernst zu nehmenden Sprechens³.

Auf diesen Definitionen aufbauend, entwickelte nun das 17. und frühe 18. Jahrhundert eine Reihe von Vorstellungen, die diese Definitionen erweitern und differenzieren. Hier sollen jedoch nur die Bedeutungen aufgeführt werden, die im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff *irony* verknüpft waren und die daher einen zeitgenössischen Hintergrund für die Theorie und die literarische Praxis Fieldings abgeben können.

Fast alle mit dem Begriff *irony* verbundenen Bedeutungen beziehen sich auf Ironie als verbalen Ausdruck. Die Bedeutung von Ironie als bewußter, betrügerischer Verstellung ("dissimulation", "hypocrisy"), meist zur Erreichung eines praktischen Zweckes, war immer schon selten und zu diesem Zeitpunkt obsolet. Jedoch eine eingeschränkte Form der Verstellung ("limited deception"), bei der durch doppeldeutiges ("ambiguous") Sprechen ein Teil der Zuhörerschaft absichtlich im Dunkeln gelassen wird hinsichtlich der

³ *ibid.*, p. 16 und p. 74.

wahren Meinung des Sprechenden (beispielsweise um der Zensur zu entgehen), wird, etwa im *Craftsman*, als ironisch bezeichnet⁴.

Die zweite, wichtigere Bedeutung von Ironie als nicht verbalem Ausdruck ist die der Ironie der Art und Weise (*irony of manner*), die – hauptsächlich mit Sokrates verbunden – eine Haltung, eine Art zu handeln und zu sprechen bezeichnet, welche eine ganze Persönlichkeit charakterisiert. Diese Persönlichkeit zeichnet sich durch Bescheidenheit, gekoppelt mit der Bewunderung anderer, aus und verkörpert als ganzes die ironische Methode Lob-durch-Tadel und Tadel-durch-Lob⁵.

Diese Dichotomie nun, Lob-durch-Tadel und Tadel-durch-Lob, nahm von der Zeit ihres Auftretens an bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts die zentrale Stellung im Bedeutungsfeld "Ironie" ein. Nimmt man die Glieder jedoch einzeln, so verband man mit Ironie sehr viel öfter Tadel-durch-Lob als Lob-durch-Tadel. In den Händen der Scriblerus-Gruppe und Swifts (beeinflusst von den französischen Briefeschreibern) stellte die Lob-durch-Tadel-Technik eine charmante Form der Korrespondenz dar und da das Wort *irony* nie ganz den Unterton der Streitbarkeit verlor, zog man es vor, diese mehr spielerische Form der Lob-durch-Tadel-Technik mit *raillery* zu bezeichnen⁶.

Dahingegen wurde bei dem größten Teil der theoretischen Äußerungen Ironie mit der Tadel-durch-Lob-Technik verbunden. Knox gibt an, daß sich fast zwei Drittel aller von ihm gesammelter Textstellen von 1500 bis 1755 auf diese Form der Ironie beziehen⁷; man meinte damit eine begrenzte Rede oder Handlung, die unter dem Deckmantel des Lobes einen kritischen Angriff vollführt. Dieser Angriff wird idealiter sowohl von den Zuhörern als auch von dem Angegriffenen verstanden. Zum größten Teil interpretierte man zum Beispiel die sokratische Ironie nicht als durchgehende Haltung, sondern als Anwendung dieses rhetorischen Kunstgriffes. Auch für Pope und Swift scheint die zentrale Bedeutung von Ironie mit dieser Technik verbunden gewesen zu sein⁸.

Da diese Methode nicht nur die für das 18. Jahrhundert wichtigste ist, sondern sich auch aus einer ganzen Reihe stilistischer Mittel zusammensetzt, die eingehender zu erwähnen sind, wird in einem späteren Abschnitt noch einmal von ihr die Rede sein.

Obwohl die ironische Technik, die mit der Formel 'das Gegenteil von dem sagen, was man meint' umschrieben werden kann, sehr häufig auf die Tadel-

⁴ *ibid.*, p. 44.

⁵ *ibid.*, p. 45.

⁶ *ibid.*, p. 55.

⁷ *ibid.*, p. 58.

⁸ *ibid.*, pp. 73–4.

durch-Lob-Methode zurückzuführen ist, gibt es doch Beispiele, wo das behauptete Gegenteil weder falsches Lob noch falscher Tadel ist. Meistens schleicht sich jedoch ein ironisches Werturteil mit ein. Dazu gehört unter anderem, daß man einen unerfreulichen Tatbestand mit einem angenehmen Namen belegt.

Eine ähnliche oder gleiche Wirkung wie die Lob-/Tadel-Methode hat oft auch Ironie als *understatement*, denn in beiden Sprechformen wird die Meinung des Sprechenden nur impliziert. Während man jedoch im ersteren Falle das Gegenteil von dem meint, was man sagt, meint man im letzteren wirklich, was man sagt – nur in gesteigertem Maße und *verneint* somit das Gegenteil von dem, was man meint. Diese in der Rhetorik Litotes genannte Figur wird seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch zu den Formen der Ironie gezählt. Das gleiche gilt für die Figur der Meiosis (Diminution).

Zwei weitere Methoden, die mit Ironie assoziiert werden und die – ähnlich wie das *understatement* – nur einen Teil des Gemeinten enthüllen, entstammen traditionellen Formen des satirischen Scherzes, wie sie Cicero und Quintilian schon aufgeführt haben:

1. Das Aussprechen des Folgesatzes einer Kritik ohne Erwähnung der Kritik selbst.
2. Die Antwort auf eine (nicht beabsichtigte) Bedeutung einer Bemerkung, das heißt ein willentliches Mißverständnis.⁹

Im Zusammenhang mit der Bedeutung von Ironie als nicht ernst gemeinter Rede muß zunächst noch die sehr ähnliche Bedeutung von Ironie als einer ernsthaften Ausarbeitung einer Fiktion erwähnt werden, einer Fiktion, in die eine Satire eingebaut werden kann oder die einfach als Irreführung gedacht ist. Einer solchen möglichen Irreführung immer eingedenk und angesichts der verwirrenden Fülle ironischer Attacken, die sich fast immer auf die Definition 'Etwas anderes sagen, als man meint' zurückführen ließen, nannten die Augustäer hin und wieder jede nicht ernst gemeinte Rede ironisch. Gleichfalls als Nebenbedeutung taucht Ironie als jegliche Form der Verspottung auf – ungefähr synonym mit *ridicule*, *mockery* und *scoffing*¹⁰.

Doch wie schon erwähnt, hatten alle diese oben genannten Bedeutungen nur peripheren Charakter. Die zentrale Vorstellung, die sich mit dem Wort *irony* verband, war die der Tadel-durch-Lob- und Lob-durch-Tadel-Technik, das heißt – um genau zu sein – sie verband sich vorwiegend mit dem ersten Glied dieser Dichotomie.

Knox unterscheidet acht verschiedene Methoden, die sich, ob sie nun einzeln oder gekoppelt auftreten, auf dieses Grundmuster ironischen Sprechens reduzieren lassen:

⁹ *ibid.*, pp. 82–3.

¹⁰ *ibid.*, pp. 84–5 und p. 90.

1. *Sokratische Selbsttherabsetzung* ("self-depreciation").

Diese sich vom Sokrates-Verständnis herleitende Methode, die darin besteht, daß sich der Sprecher selbst als Toren oder sonstwie Tadelnswerten darstellt, während er dem Angesprochenen die gegenteiligen Qualitäten zuschreibt (doch kann das – falsche – Lob auch impliziert bleiben), ist die älteste sich mit dem Tadel/Lob-Prinzip verbindende Technik.

2. *Direktes Lob* ("direct praise").

Auch die Methode des direkten (ironischen) Lobes rührt von Sokrates her, der durch sie oft seine Methode der Selbsttherabsetzung ergänzte. Da zum Beispiel Pope und Swift das direkte Lob zum Grundprinzip längerer, einheitlich durchgeformter Satiren machten, war sich das Lesepublikum im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts der Ausbaufähigkeit dieser Technik ganz besonders bewußt.

3. *Einfaches Zugeständnis* ("simple concession").

Diese Methode besteht darin, daß der Sprecher seinem "Gegner" dessen Meinung, die er für falsch hält, zugesteht, oft auch verbunden mit einem Werturteil. Sie geht häufig in die verwandten Methoden der "ironischen Verteidigung" und des "ironischen Ratschlages" über. Vielleicht das berühmteste Beispiel für diese Technik ist Defoes *The Shortest Way with the Dissenters*.

4. *Ironischer Ratschlag* ("ironic advice").

Hier war es wohl Swift, der durch seinen Gebrauch dieser Methode in den "Directions to Servants" das Lesepublikum auf diese Form der Ironie besonders aufmerksam machte.

5. *Ironische Verteidigung* ("ironic defence").

Die ironische Verteidigung, die entweder auf einem ironischen Zugeständnis oder sonst einer falschen Prämisse aufbaut, wurde als "Defence"-Literatur im frühen 18. Jahrhundert fast ein literarisches Genre für sich. Beispielhaft dafür steht Swifts *Argument against Abolishing Christianity*.

6. *Falsches (unlogisches) Argument* ("fallacious argument").

Das (falsche) Enthymem wird oft mit dem Ziel benutzt, den Hauptplan des Rates, des Zugeständnisses, der Verteidigung oder des direkten Lobes zu unterstützen, um so die wahre Meinung des Sprechenden kenntlich zu machen.

7. *Burleske* ("burlesque").

Wie auch Richmond P. Bond nachweist¹¹, erkannte das frühe 18. Jahrhundert zunächst zwei Techniken der *Burleske*, nämlich erstens die Darstellung niederer Personen im Gewand von Helden und zweitens die großer Persönlichkeiten, die wie die allerniedrigsten Menschen handeln und sprechen – wie dies Addison im *Spectator* (No. 294) definiert hatte.

Doch über diese Imitation von Charakteren hinaus nannte man auch die Imitation logischer Argumente *Burleske*. Die Absicht war Satire, die Methode eine Erweiterung und Übertreibung einfacherer Techniken der Ironie, wie sie oben erwähnt wurden. Die *burlesque of ideas* führt durch übertriebenes Zugeständnis ein Argument zu seinem logischen Extrem und damit *ad absurdum*. *Low burlesque* – hin und wieder mit *irony* assoziiert – imitiert, das heißt karikiert Charaktere und setzt sie so herab. Das ironische Lob liegt in der Tatsache der Imitation selbst begründet. *High burlesque* dagegen stellt schon durch den verwendeten "hohen" Sprachstil eine Atmosphäre des ironischen Lobes her.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts die Begriffe *burlesque*, *mock-heroic* und *parody* des öfteren mit *irony* in Verbindung gebracht wurden.

8. *Der fiktive Charakter* ("fictitious character").

Die Entwicklung des fiktiven Charakters aus der Praxis der Satire und der *Burleske* ergibt sich fast mit Notwendigkeit. Denn sobald es der Satiriker nicht mehr mit konkreten Personen zu tun hat, die er karikieren kann, sondern mit Ideen und Verhaltensweisen, liegt es nahe, diese Abstrakta durch – ironische – Charaktere verkörpern zu lassen. Jedenfalls war das im *Augustan Age* eine beliebte Verfahrensweise. Um solche fiktiven Gestalten glaubhaft zu machen, wurden sie oft mit größerer Detailliertheit und Subtilität geschildert als die satirisierten wahren Personen, die bereits bekannt waren und bei denen daher kein Authentizitätsnachweis zu führen war.

Die Skala der möglichen Verlebendigung reicht von der fast allegorisch zu nennenden Figur der 'Torheit' bei Erasmus bis zu Don Quijote, wo diese Klassifizierung bereits strittig wird. Auf den Einfluß des *Don Quijote* auf die Prosa des 18. Jahrhunderts, besonders aber auf die Fieldings, wird noch zurückzukommen sein.

¹¹ *English Burlesque Poetry, 1700–1750* (Cambridge, Mass., 1932), zitiert bei Knox, *Irony*, p. 125.

Alle diese oben kurz beschriebenen Methoden¹² brachte man im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff *irony* in Zusammenhang. Doch waren die Methoden schon während des ganzen *Augustan Age* geläufig – nur wurden sie häufig anders bezeichnet, vor allem als *raillery* und *banter*¹³. Wenn jedoch die beiden Begriffe nicht schlechthin synonym für *irony* gebraucht werden, dann lassen sich auch bei ihnen eigene Bedeutungsfelder herausarbeiten. Das Wort *raillery* scheint hauptsächlich drei Bedeutungen gehabt zu haben:

1. Ein verbaler Akt des Lächerlichmachens (*ridicule*) aus der Haltung lachender Verachtung gegenüber den angegriffenen Fehlern heraus, mit der Absicht, zu verletzen.
2. Die sogenannte *delicate raillery* war eine Form des witzigen, gesellschaftlichen Spiels, in dem man seine Freunde mit ihren Schwächen aufzog – oder gar mit Fehlern, die sie überhaupt nicht besaßen.
3. Schließlich stand *raillery* für jede Form des Spaßens (*jest*).

Raillery im zweiten Wortsinn wurde genauso gehandhabt wie die Lob-durch-Tadel-Ironie, nur daß sie – darin von jener abweichend – den Charakter des (gesellschaftlichen) Spiels behielt.

Raillery im ersten Wortsinn benutzte unter den verschiedensten stilistischen Techniken auch die speziell ironischen Techniken des Angriffs – und zwar in solchem Ausmaß, daß es nicht verwundert, wenn die beiden Begriffe *irony* und *raillery* oft fast synonym verwendet werden.

Das Wort *banter* hingegen konnte entweder für eine Fiktion stehen, mit der man aus rein spielerischen Antrieben das Publikum hinter das Licht führen wollte. (Hin und wieder wurde mit diesem Begriff auch eine Fiktion bezeichnet, mit deren Hilfe ein praktisches Ende erreicht werden sollte, zum Beispiel in Kontroversen; manchmal bezeichnete *banter* auch eine direkte Lüge). Zum anderen aber stand *banter* auch für *ridicule* allgemein, denn da ein so großer Teil aller satirischen Schriften im 18. Jahrhundert *ridicule* mit Hilfe von *banter* erreichte, lag auch hier die Umkehrung der Begriffe nahe¹⁴.

Nun zeigt Knox, daß sich der größere Teil aller Texte, die sich mit *banter* als *ridicule* befassen, auf *ridicule* als Tadel-durch-Lob-Ironie beziehen. Wenn also die Absicht des Schreibenden auf *raillery* und *ridicule* gerichtet ist, dann sind die beigeordneten Techniken *irony*, *burlesque*, *invective*, *sarcasm* und ähnliche. Insoweit die Haltung des Autors seinem Publikum gegenüber spielerischer Art – mit einer Beimengung von

¹² Die ausführlichere Darstellung findet sich bei Knox, *Irony*, pp. 90–135.

¹³ *ibid.*, p. 187.

¹⁴ *ibid.*, p. 214.

Unaufrichtigkeit und Täuschungswillen – war, bezeichnete man das Produkt dieser Haltung gern als *banter*.

Da aber Begriffe wie *raillery*, *banter*, *ridicule* oder *humour* insofern noch vageren Charakter hatten als *irony*, als sie sich mehr auf den allgemeinen Ton, die Klangfarbe, die Absichten, Motive und Wirkungen eines Textes richteten, während *irony* auf Grund seiner Herleitung aus der Rhetorik immer den festen Bezug auf ein umreißbares, verbales Manöver besaß, zogen die Kritiker schließlich den Begriff *irony* allen anderen Begriffen vor, wenn er nur irgend anwendbar war. Während man noch zur Zeit der Restauration und des frühen 18. Jahrhunderts einigermaßen undifferenziert nach jedem Terminus griff, der sich zur Beschreibung dieser so neuen und wichtigen Art des Schreibens anbot, verhalf die andauernde kritische Beschäftigung mit eben diesem Schrifttum dem bis dahin mehr schulischen Begriff *irony* zu seinem prominenten Platz¹⁵.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das Wort *irony*, obwohl seit den antiken Rhetoriken bekannt, erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts – erwachsend aus dem nun hoch entwickelten Gefühl für die Art des Schreibens, für die es stand – nicht nur ein allgemein angewandter literarkritischer Begriff wurde, sondern darüber hinaus eine Bedeutung gewann, die es nie zuvor gehabt hatte. Aus dem neuen Gefühl für Ironie heraus begann man nicht nur auch ältere Ironiker wie Lukian und Erasmus neu zu entdecken, sondern dieses "ironische Bewußtsein" trug auch dazu bei, einen kritischen Kanon zu entwickeln, der es – *cum grano salis* – ermöglichte, das vorliegende ironische Schrifttum kritisch zu erfassen.

1.2 Die theoretischen Äußerungen Henry Fieldings

1.2.1. Das Wort *irony*

Wirft man nun einen kurzen Blick auf Fieldings theoretische Äußerungen zum Problemkreis *irony*, die aus methodischen Gründen aus dem vorangegangenen Abschnitt ausgeklammert wurden, so zeigt sich zunächst, daß sich aus den wenigen verstreuten Stellen keinesfalls eine Begriffsdefinition herauskristallisieren läßt. Die meisten Bemerkungen Fieldings, die sich auf Ironie beziehen oder beziehen lassen, finden sich auch nicht in einem größeren Zusammenhang theoretischer Überlegungen, wie das ausnahmsweise im Vorwort zu *Joseph Andrews* der Fall ist, oder reflektieren auf den Begriff *irony* selbst, sondern sie fallen eher beiläufig, um einen Text oder Gedanken zu erläutern.

¹⁵ *ibid.*, p. 181.

In seinem Essay über weltliche Klugheit im *Covent-Garden Journal*¹⁶ spricht Fielding einleitend von einer bestimmten Art von Toren, die er bekämpfen will, Toren, die von der Welt "Wise Men" genannt werden. Unter Weisheit, so fährt er fort, verstehe er nicht jene salomonische Weisheit, die von eben den Toren verachtet werde, auch nicht die Weisheit der antiken Philosophen, sondern die weltliche Klugheit, "that Wisdom of this World". Obwohl die Heilige Schrift mit dieser falschen ("mock") Weisheit streng ins Gericht gehe, habe sie sie doch niemals richtig beschrieben, es sei denn "Salomon hath done this ironically under the Name of Folly."¹⁷ Weiter unten heißt es dann:

In the same Manner, the best Writers among the Heathens have obscurely and ironically characterised this Wisdom. *What is a covetous Man?* says Horace, *he is both a Fool and a Madman.*¹⁸

Die Salomonstelle, auf die Fielding sich bezieht, ist natürlich völlig unironisch, wenngleich das Gemeinte durch Paradoxa ausgedrückt wird: "Es ist ein Unglück, [...] daß ein Narr sitzt in großer Würde, und die Reichen in Niedrigkeit sitzen."¹⁹ Was Fielding hier in beiden Fällen unter "ironical" versteht, ist eine simplifizierte Form jener von Quintilian herrührenden Grunddefinition:

Et laudis adsimulatione detrahare et vituperationis laudare concessum est.

It is permissible to censure with counterfeited praise and praise under the pretense of blame.²⁰

Diese Methode wurde des öfteren zu einer einfachen Umkehrung in der Benennung von Tugend und Laster verflacht.

Da die Welt die Narren ehrt und ihnen Weisheit zuschreibt, ist es Ironie, diese Weisheit entgegen dem allgemeinen Gebrauch Torheit zu nennen. Entfällt nun – wie bei dem Horaz-Zitat – der Bezug auf jenen allgemeinen Gebrauch, so ist eine solche Ironie in der Tat "obscure". Mit Recht weist Knox auf die merkwürdig mechanische Verwendung des Begriffes *irony* hin²¹. Von Fieldings moralischem Standpunkt aus ist weltliche Klugheit in der Tat, das heißt ihrem inneren Wesen nach, eine Torheit. Die Wertung der Allgemeinheit, die dieser Torheit den Namen der Weisheit zulegt, ist demnach falsch. Daher wäre also eher ein solches Benennen als ironisch zu bezeichnen, wenn man einmal von der Intention des Sprechenden absieht.

¹⁶ Fielding, *Covent-Garden Journal*, ed. G. E. Jensen, 2 vols., repr. (New York, 1964). Im Folgenden kurz zitiert als Jensen.

¹⁷ *ibid.*, II, pp. 125–6.

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ *Luther-Bibel*, Prediger Salomo, Kap. 10.

²⁰ Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII, vi, § 55.

²¹ Knox, *Irony*, p. 33.

Einen wahren Sachverhalt bei seinem Namen zu nennen – “to call a spade a spade” – kann dagegen, vom Wesen der Ironie ausgehend, niemals ironisch sein. So wird der Gebrauch des Wortes *irony*, wie er sich hier bei Fielding findet, gerade weil er mechanisch ist, unlogisch und damit falsch. Paradoxerweise ist – wie noch gezeigt werden wird – eine der wichtigsten Funktionen der Fieldingschen Ironie die Reinigung einer solchermassen korrupten Sprache, deren Begriffe auf unklaren Ideen aufgebaut sind.

In dem ebenfalls im *Covent-Garden Journal* abgedruckten Essay über Ehebruch²² finden wir das Wort *irony* offensichtlich in einem ganz anderen Kontext. Als Motto zu diesem Essay zitiert Fielding einige Zeilen aus einer Horaz-Ode:

Faecunda culpa saecula nuptias,
Primum inquinavere, et genus, et domos.
Hoc Fonte derivata clades
In patriam, populumque fluxit.

Es sei sehr bedeutsam, beginnt er dann, daß diese Zeilen von einem Manne stammten, der weder ein zurückgezogener und daher ignoranter Pedant, noch ein zynischer Philosoph, noch ein christlicher Geistlicher gewesen sei, sondern von einem Mann von Welt, der in sich die Züge des Gentleman, des Politikers, des Moralisten, des Gelehrten, des Poeten, des “Wit“ und des “Man of Sense“ vereint habe. Gemeint ist damit, daß die Urbanität des Sprechers eine einseitige oder in irgendeiner Weise voreingenommene Haltung ausschließt: “Nor is there in these Lines the least Appearance of Jest or Irony; [...]“.²³ Zwar ist dieser Meinung durchaus zuzustimmen, doch die Frage, welche Art der Ironie hier gemeint sein könnte, ist sehr viel schwerer zu beantworten.

Gewisse Formen scheiden wohl von vornherein aus, so der ganze Komplex der Lob-durch-Tadel-Ironie und damit die auf das Grundschema ‘das-Gegenteil-von-dem-sagen-was-man-meint‘ zurückgehenden Formen der Ironie. Es bleiben dann nur noch die Ironien der Andeutung und der teilweisen Enthüllung. Die darunter fallende Litotes wie auch die Meiosis dürften gleichermaßen auszuschließen sein. Diese negative Auslese läßt einen schließlich bei jener Methode verweilen, die weiter oben als ‘Aussprechen eines Folgesatzes einer Kritik ohne Erwähnung der Kritik selbst‘ umschrieben wurde. Die Verbindung des Wortes *irony* mit *jest* in dem vorliegenden Text scheint diese Vermutung zu unterstützen, da es sich bei dieser Methode, wie schon erwähnt, um eine traditionelle Form des satirischen Scherzes handelt. Nun enthält sich zwar Horaz – wie Fielding ja auch bemerkt – dieser wie auch jeder anderen Form von Ironie, doch das Thema des Ehebruchs ist

²² Jensen II, pp. 114–115.

²³ *ibid.*, p. 115.

bekanntlich seit der Antike ein beliebtes Motiv scherzhaft-literarischen Sprechens. Diese Tradition blieb – modifiziert durch die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse – in den verschiedensten literarischen Gattungen (Farce, Fasetie, bis hin zur *Restoration Comedy*) bis weit in das 18. Jahrhundert hinein erhalten und brach eigentlich erst im 19. Jahrhundert ganz ab. Deshalb konnte Fielding auch noch fragen, “whether Adultery be really that Matter of Jest and Fun which it is conceived to be”²⁴.

Soweit dieses Thema aber mit “jest” und “fun” behandelt wird, ist die Ironie, die sich auf indirektem Weg der Andeutung oder teilweisen Enthüllung bedient, eine mögliche Methode. So basiert – um ein Beispiel zu nennen – der scherzhafte Satz “August der Starke wird mit Recht der Vater seiner Landeskinder genannt” in dieser oder ähnlicher Form durch seinen versteckten Hinweis auf des Sachsenkönigs sagenhaftes Liebesleben (allerdings hier bereichert um ein scherzhaftes Wortspiel) auf dieser Methode. Nur auf dem Weg über das literarische Motiv ist eine Deutung des Fielding-Zitates möglich.

Aber auch diese Bedeutung des Wortes *irony* nimmt in dem Bedeutungsfeld, in dem das Wort im 18. Jahrhundert steht, eine periphere Stellung ein.

Anders ist es in dem nun folgenden Zitat. In Fieldings Übersetzung des *Plutus* von Aristophanes²⁵ gibt es eine Anmerkung, die sich auf folgende Stelle bezieht:

- Poverty. Well then, I proceed now to the Purity of Mens Manners, and I shall convince you, that Good-Manners dwell entirely with me; for all Abuse belongs to Riches.
 Chrem. O certainly! for to steal, and to break open Houses, is, no Doubt, a very mannerly thing.
 Blepsid. Yes, by *Jove*: it must be certainly very reputable*, if the Thief be obliged to conceal himself.

Fieldings Anmerkung dazu lautet:

* [...] the Meaning, if it wants Explanation, is, that it must be a very reputable Thing indeed, which a Man is obliged to hide himself for having done. We need not observe that this is spoke ironically.²⁶

Was geschieht hier?

Poverty stellt eine Behauptung auf – “Good-Manners dwell entirely with me” – die mit dem kausalen Nebensatz “for all Abuse belongs to Riches” vorläufig begründet wird. Ihre beiden Gesprächspartner gehen scheinbar auf ihre Meinung ein und unterstützen sie (“O certainly!” – “Yes, by Jove:

²⁴ *ibid.*

²⁵ *Plutus, The God of Riches. A Comedy. Translated from the Original Greek of Aristophanes: With Large Notes Explanatory and Critical. By Henry Fielding, Esq.; And The Revd. Mr. Young (London, 1742).*

²⁶ *ibid.*, pp. 55–7, (Chrem. = Chremylus, Blepsid. = Blepsidemus).

[...]"(, doch in Wahrheit sind sie anderer Meinung, und ihr Zugeständnis enthüllt sich sogleich als Ironie. Denn die Beweise, mit denen sie die Behauptung der Armut scheinbar unterstützen wollen, führen diese sofort *ad absurdum*. Das geschieht mit Hilfe eines reduzierten Syllogismus²⁷, das heißt in diesem Falle durch ein Enthymem mit unlogischer Beweisführung.

Zunächst muß man sich über die Doppeldeutigkeit des Satzes "all Abuse belongs to Riches" klar werden, auf der die Beweisführung aufbaut. Um der Deutlichkeit willen sei die Stelle etwas frei übersetzt:

1. Reichtum ist seinem Wesen nach korrupt.
2. Reichtum soll man schädigen, wo man kann.

Poverty meint den Satz natürlich im ersten Sinne, doch die beiden anderen Sprecher mißverstehen sie absichtlich – auch dies schon eine beliebte Taktik der Ironie – und elaborieren die andere, zwar mögliche, aber in diesem Zusammenhang absurde Interpretation.

Es lassen sich nun aus dem Dialog folgende Sätze herausstellen:

1. Armut ist gesittet.
2. Reichtum ist korrupt.
3. Reichtum sollte man schädigen.
4. Alle Armen brechen ein und stehlen.
5. (Diebe schädigen die Reichen).
6. Diebe müssen sich verstecken.
7. Wer einbricht und stiehlt ist gesittet.
8. Wer sich verstecken muß, ist gesittet.

Aus diesen teils expliziten, teils impliziten Sätzen konstruieren die Dialogpartner versteckt ein Enthymem:

Wenn Armut gesittet ist, weil es richtig ist, Reichtum zu schädigen (*ratio I*) und wenn alle Armen einbrechen und dadurch die Reichen schädigen (*ratio II*), dann sind Diebe und Einbrecher besonders gesittet (*conclusio*).

Während Poverty den Satz "Good-Manners dwell entirely with me" als *propositio* und bewiesene *conclusio* betrachtet, verbiegen ihre Gesprächspartner den Satz zu einer ungehörigen *ratio*, mißverstehen den von Poverty angeführten Beweissatz und gelangen so zu einer der Meinung von Poverty genau entgegengesetzten *conclusio*. Da der Beweisführung keine echte Kausalität zugrunde liegt, könnte man das Enthymem sicher auch etwas anders konstruieren. Worauf es aber allein ankommt ist, daß mit scheinbar logischen, in Wahrheit aber falschen Argumenten, die mit dem mißverstandenen "all Abuse belongs to Riches" einsetzen und zu dem implizierten "poverty causes always to steal and break in" fortschreiten, die einleitende Behaup-

²⁷ vgl. hierzu H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik* (München, ²1963), pp. 119–20.

tung von Poverty ironisiert wird. Eine fälschlich zu allgemeiner Gültigkeit erhobene Erfahrungstatsache relativiert mit Hilfe eines rhetorischen Kunstgriffes den absoluten Anspruch einer moralischen Doktrin. Dieser rhetorische Kunstgriff, das wissenschaftlich falsche Enthymem, oftmals formal sehr locker gehandhabt, war im 18. Jahrhundert eine gern verwandte Form der Ironie. Im weiteren Zusammenhang ist es mit der Tadel-durch-Lob-Ironie verbunden, im engeren Zusammenhang kann es, wie das Beispiel zeigt, verknüpft mit einem ironischen Zugeständnis auftreten. Es wird deutlich, daß auch Fielding mit dieser Methode Ironie assoziierte, auch wenn sich seine Anmerkung nur auf den letzten Teil des ironischen Gefüges bezieht.

Auch der Wortgebrauch in der letzten Belegstelle ist dem Bereich der Tadel-durch-Lob-Ironie zuzuordnen. Als Fielding in der 17. Nummer des *Jacobite's Journal* ankündigt, daß er die Maske des Squire Trott-Plaid fallen lassen werde, unter der er bis dahin die Jakobiten, ihre Motive und ihre Ziele lächerlich gemacht hatte, sagt er unter anderem zur Begründung:

[...] tho' Irony is capable of furnishing the most exquisite Ridicule; yet as there is no kind of Humour so liable to be mistaken, it is, of all others, the most dangerous to the Writer.²⁸

„Irony“ bezieht sich in diesem Falle einmal auf die Ausarbeitung eines fiktiven Charakters, der zum Träger all dessen gemacht wird, was satirisch angegriffen werden soll, zum anderen – damit eng verknüpft – auf die scheinbar positive Haltung des Autors gegenüber diesem Charakter, in der man unschwer das zugrunde liegende Schema Tadel-durch-Lob wiedererkennt. Die immer noch herrschende begriffliche Verschwommenheit scheint sich in diesem Zitat auch an der Unterordnung der Ironie unter den Humor zu zeigen. Doch basierte eine solche Beurteilung auf einem terminologischen Mißverständnis.

Die beiden Essays von Fielding, [“On Humour“]²⁹ und [“On Wit and Humour“]³⁰ im *Covent-Garden Journal*, zeigen, daß eine solche moderne Konzeption des Begriffes Humor ganz fehl am Platze wäre. Fielding versteht *humour* durchaus noch in seiner traditionellen, aus der *humour*-Physiologie des 16. Jahrhunderts erwachsenen Bedeutung, wie sie durch Jonson, Butler und Shadwell weiter entwickelt wurde³¹. *Humour* ist zunächst “nothing more than a violent Bent or Disposition of the Mind to some particular Point“³² – und dies ganz im Sinne von Ben Jonsons “true

²⁸ Fielding, *Jacobite's Journal*, No. 17 (March 26, 1748).

²⁹ March 7, 1752, No. 19 – Jensen I, pp. 248 ff. (Titelgebung nach Jensen).

³⁰ July 18, 1752, No. 55 – Jensen II, pp. 59 ff. (Titelgebung nach Jensen).

³¹ Zur Begriffsgeschichte siehe Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Chicago, 1960), hier speziell Kapitel V–VII.

³² Jensen II, p. 62.

humour“. Während jedoch Jonsons satirisches Ziel die “affected humours“ oder “manners“ sind³³, kann für Fielding bereits “true humour“ lächerlich werden,

either by the Manner or the Degree in which it is exerted. By either of these the very best and worthiest Disposition of the Human Mind may become ridiculous. Excess, says Horace, even in the Pursuit of Virtue, will lead a wise and good Man into Folly and Vice. [...] Piety, Patriotism, Loyalty, Parental Affection, etc. have all afforded Characters of Humour for the Stage. [...] By Humour, then I suppose, is generally intended a violent Impulse of the Mind, determining it to some one peculiar Point, by which a Man becomes ridiculously distinguished from all other Men.³⁴

Diese letzte Definition ist fast wörtlich die Congreves in *Concerning Humour in Comedy*³⁵, jedoch mit dem entscheidenden Zusatz des Aspektes des Lächerlichen, der bei Congreve gerade an dieser Stelle fehlt. Ein “humorous character“ ist folglich nicht nur lächerlich, sondern Gegenstand der Satire. Mit diesem Verständnis von *humour* als quasi Synonym für *ridicule* nimmt Fielding eine bis ins frühe 19. Jahrhundert typische Haltung ein, die zum Beispiel auch Swift teilt, der aber ein neueres, liberaleres Verständnis gegenübersteht, das von Sir William Temple über Steele bis zu dem scharfsinnigen Essay von Corbyn Morris³⁶ zu verfolgen ist. Tave beschreibt jenes *Whig*-Verständnis, dessen Ausprägung die Figur Sir Roger de Coverleys ist, folgendermaßen:

English humour, then, is the national shield, the mark and defense of a free nation, the last thing one would want to see destroyed. An Englishman pursuing his whim is doing no more than claiming his birthright, and if at times it leads him into strange byways, it guarantees that at all times he will be thinking for himself. He may be right when all the world is wrong.³⁷

Mag Fielding mit Parson Adams auch einen Prototyp dieses “good-humorist“³⁸ geschaffen haben, so will er in der Theorie zumindest mit diesem Humor-Begriff nichts zu tun haben, ja in dem oben zitierten Essay (July 18) wendet er sich ausdrücklich gegen ihn. “Humorous characters“ offenbaren einen bedenklichen Mangel an Erziehung: “[...] nothing can more clearly follow than the manifest Repugnancy between Humour and good Breeding.“³⁹ Und an anderer Stelle heißt es: “Good Breeding is [...] the very Bane of the Ridiculous, that is to say, of all humorous Characters; [...]“⁴⁰

³³ Siehe Henry L. Snuggs, “The Comic Humours: A New Interpretation“, in: *PMLA*, 62 (1947), 114–22.

³⁴ Jensen II, pp. 62–3.

³⁵ Vgl. Tave, *Amiable Humorist*, p. 99.

³⁶ *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (London, 1744).

³⁷ *Amiable Humorist*, p. 101.

³⁸ *ibid.*, p. 104.

³⁹ Jensen II, p. 63.

⁴⁰ *Covent-Garden Journal*, July 25, 1752, No. 56 – Jensen II, p. 65.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß *humour* – auf den Autor bezogen – für Fielding ein von der dramatischen Theorie und Praxis abgeleiteter Aspekt der satirischen Charakterdarstellung, *irony* eine ihrer Methoden ist.

Ironie als Methode steht hier also im Dienste des *ridicule*, der satirischen Verspottung. Über den methodischen Wert dieser Ironie ist sich Fielding mit seinen Zeitgenossen einig:

Irony, in the hands of a man of fancy and judgment, is one of the surest and most useful weapons with which satire can be arm'd against vice and folly.⁴¹

Der Überblick über die Stellen, an denen Fielding *expressis verbis* von "irony" spricht, zeigt, daß sein Gebrauch dieses Begriffes durchaus konventionell war. Der Begriff und die damit verbundenen Methoden schienen ihm so geläufig zu sein, daß er sie wie beiläufig anwandte – in einem Falle sogar völlig mechanisch – ohne über den Begriff selbst reflektieren zu müssen. Für die Begriffsgeschichte des Wortes *irony* sind diese Stellen daher unergiebig, und man muß Knox Recht geben, wenn er schreibt: "It is evident, then, that the history of *irony* during our period was not a dialogue among great authors."⁴²

1.2.2. Ironische Stilmittel

1.2.2.1. *Raillery*

So spärlich Fieldings Erwähnungen des Begriffes *irony* sind, so ausführlich äußert er sich zu *raillery*. In seinem "Essay on Conversation" heißt es dazu:

True raillery indeed consists either in playing on peccadillos, which, however they may be censured by some, are not esteemed as really blemishes in a character in the company where they are made the subject of mirth; as too much freedom with the bottle, or too much indulgence with women, etc .

Or, secondly, in pleasantly representing real good qualities in a false light of shame, and bantering them as ill ones. So generosity may be treated as prodigality, economy as avarice, true courage as fool-hardiness: and so of the rest.

Lastly, in ridiculing men for vices and faults which they are known to be free from. Thus the cowardice of A--le, the dullness of Ch--d, the unpoliteness of D--ton, may be attacked without danger of offence; and thus Lyt--n may be censured for whatever vice or folly you please to impute to him.

And however limited these bounds may appear to some, yet, in skilfull and witty hands, I have known raillery, thus confined, afford a very diverting, as well as inoffensive entertainment to the whole company.⁴³

⁴¹ *The Craftsman*, April 13, 1745 – zit. in *Gentleman's Magazine*, XV (April 1745), ebenfalls zit. bei Knox, *Irony*, p. 183.

⁴² *Irony*, p. 9.

⁴³ Zit. nach *The Works of Henry Fielding Esq.*, 10 vols., ed. Leslie Stephen (London, 1882), VI, 322–25, hier p. 325. (Im Folgenden wird diese Ausgabe verkürzt zit.: *The Works*, ed. L. Stephen, Band- und Seitenangabe).

Dies ist eine ziemlich umfassende Definition von *raillery* im Sinne der *delicate raillery*, wie sie im vorigen Abschnitt erwähnt wurde. Sie steht in engem Verhältnis zu *irony*, bedient sie sich doch der Methode der Lob-durch-Tadel-Ironie. Ob man einen Freund mit einer Angewohnheit aufzieht, die man selbst nicht tadelnswert findet, ob man seine guten Eigenschaften scherzhaft als Fehler hinstellt oder ihm gar Fehler andichtet – immer wird der scherzhafte Tadel den guten Charakter des Getadelten indirekt umso heller beleuchten. Der Unterschied zur Lob-durch-Tadel-Ironie liegt also nicht in der Methode, sondern allein in der Haltung und Intention des Sprechenden. *Delicate raillery* sollte nicht verletzen, sondern war “in-offensive entertainment“, ganz im Gegensatz zu

that kind of raillery [...] which is concerned in tossing men out of their chairs, tumbling them into water, or any of those handicraft jokes which are exercised on those notable persons, commonly known by the name of buffoons; [...].⁴⁴

Doch diese Art von *raillery* hat mit dem hier untersuchten Begriffsfeld nichts mehr zu tun, gehört sie doch jenem Bereich zu, der auch mit dem Wort *roasting* umschrieben wird. Dagegen aber ist noch das Verb *to banter* kurz zu erwähnen, welches Fielding in der Fortsetzung des obigen Zitats verwendet.

1.2.2.2. *Banter*

Fielding erläutert den Vorgang folgendermaßen:

[...] representing real good qualities in a false light of shame, and bantering them as ill ones.⁴⁵

To banter heißt hier nichts anderes als lächerlich machen, satirisch behandeln – und ist also als Synonym für *to ridicule* zu verstehen. *Banter* (wie *ridicule*) bezeichnet eine Intention, sagt aber nichts über die Methode aus, mit deren Hilfe das Ziel erreicht wird. Eine mögliche Methode ist – wie bei *raillery* – die Ironie, und insofern gehört *banter* zu deren Wortfeld.

1.2.2.3. *Burlesque*

Die Burleske nimmt unter den in diesem Kapitel behandelten ironischen Stilmitteln in zweifacher Hinsicht eine besondere Stellung ein. Erstens ist sie im Gegensatz zu *raillery* und *banter* selbst eine Technik der Ironie, während die beiden ersteren Begriffe sprachlich zu konkretisierende Absicht oder deren Erfüllung bezeichnen, denen ironische Techniken zugrunde liegen. Zwar setzt sich die Burleske aus einfacheren Formen der rhetorischen Ironie zusammen, doch auch in ihrer formalen Komplexität bleibt ihr ihr Wesen als *Methode* satirischen Angriffs im 18. Jahrhundert erhalten. Zum anderen ist die Burleske das ironische Stilmittel, zu dem sich Fielding am ausführ-

⁴⁴ *ibid.*, p. 323.

⁴⁵ *ibid.*, p. 325.

lichsten äußert und das einzige, mit dem er sich theoretisch auseinandersetzt. Das Kernstück dieser Auseinandersetzung ist das auch in anderer Beziehung interessante Vorwort zu *Joseph Andrews*. Die dort angestellten Überlegungen gehen weit über das hinaus, was Fieldings Zeitgenossen zur Burleske und ihren Aspekten zu sagen wußten.

But tho' we have sometimes admitted this [Burlesque Imitation] in our Diction, we have carefully excluded it from our Sentiments and Characters: for there it is never properly introduced, unless in Writings of the Burlesque kind, which this is not intended to be. Indeed, no two Species of Writing can differ more widely than the Comic and the Burlesque: for as the latter is ever the Exhibition of what is monstrous and unnatural, and where our Delight, if we examine it, arises from the surprising Absurdity, as in appropriating the Manners of the highest to the lowest, or *à converso*; so in the former we should ever confine ourselves strictly to Nature, [...].⁴⁶

Die Burleske imitiert. Sie imitiert Charaktere, Absichten und Reden⁴⁷, oder – allgemein gesagt – Stile. Doch imitiert sie nicht nur, sondern sie imitiert übertreibend, sie parodiert oder karikiert, indem sie charakteristische Wesensmerkmale einseitig herausstreicht: "[...] and all Distortions and Exaggerations whatever are within its [caricatura] proper Province."⁴⁸ Endlich verknüpft sie Charaktere, Absichten und Reden in unangemessener Weise, zeigt Helden, die sich niedrig aufführen und umgekehrt Personen niederen Standes, die sich wie Helden gebärden. Die entstehende Verzerrung ist genauso unnatürlich wie die Übertreibung zum Beispiel körperlicher Merkmale in der Karikatur. Laut Fielding entsprechen sich Burleske und Karikatur insofern, als sie beide das Monströse darstellen⁴⁹. Das Monströse ist eine Pervertierung der Natur, die nicht nur dem mimetischen Anspruch Fieldings zuwiderläuft, sondern deren der komische Erzähler auch gar nicht bedarf: "[...] Life every where furnishes an accurate Observer with the Ridiculous."⁵⁰

Der komische Effekt des Burlesken liegt nicht im Dargestellten an sich, sondern in dem ihm innewohnenden Überraschungsmoment, dem die Entdeckung der Absurdität folgt. Es ist die "surprising absurdity", die Gelächter hervorruft.

Deshalb lehnt Fielding – wie bereits sein dramatisches Schaffen zeigt – die reine Burleske auch nicht grundsätzlich ab, "as it contributes more to exquisite Mirth and Laughter than any other"⁵¹. Die kathartische und damit

⁴⁶ Fielding, *Joseph Andrews*, The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1964), p. 4 (im Folgenden wird *Joseph Andrews* nach dieser Ausgabe zitiert, verkürzt zu: Wesleyan Ed.).

⁴⁷ Die Terminologie entspricht der Aristoteles-Übersetzung von Olof Gigon: Aristoteles, *Poetik*, Reclam-Ausg. (Stuttgart, 1964).

⁴⁸ Wesleyan Ed., p. 6.

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*, p. 5.

⁵¹ *ibid.*

humanisierende Wirkung des Gelächters läßt Fielding als festen Bestandteil seiner Wirkungsästhetik nie aus den Augen. Andererseits dienen seine Burlesken – seien es die dramatischen oder die journalistischen – immer auch einem weiteren, moralisch-satirischen Zweck. Seine Definition des “mere Burlesque” als eine unnatürliche, weil unangemessene Verknüpfung von Charakteren, Absichten und Reden einerseits und – über den Vergleich mit der Karikatur – als monströse Übertreibung bestimmter Merkmale oder Haltungen andererseits, impliziert dessen satirische Tendenz.

Dort, wo Übertreibung, Parodie, Karikatur vorliegen, werden bereits vorhandene Merkmale durch die Darstellung überdeutlich gemacht, Merkmale, seien sie körperlicher oder geistiger Art, die sich entweder *per se* zur Verspottung anbieten oder spätestens durch den Akt der Übertreibung einen komischen Anstrich bekommen.

Die Darstellung von hohen Personen in ihnen unangemessener Weise, sozusagen in niederer Verkleidung, verführt dazu, die Dargestellten mit ihrer Kleidung zu identifizieren. Durch diese Identifikation soll ihr wahres Wesen entlarvt werden. Läßt man hingegen niedere Personen wie hohe auftreten, so unterstreicht man nur deren niedere Herkunft.

Auf diese Weise wird das Gelächter über die “überraschende Absurdität“, wie Fielding es nennt, gleichzeitig zum Lachen des Erkennens oder Wiedererkennens des der Burleske zugrunde liegenden Originals und seines eigentlichen Wesens.

Obwohl der Burleske auch die Möglichkeit zum reinen Spiel der Imagination innewohnt, tritt sie im 18. Jahrhundert selten ohne satirische Absicht auf oder wird so interpretiert. Aus dieser Absicht erklärt sich auch die Zuordnung der Burleske zur Ironie, ist sie doch das Ergebnis von Methoden, die sich als einfachere ironische Stilmittel identifizieren lassen.

Parodie beruht auf Imitation und Imitation setzt – wenn auch nur scheinbare – Bewunderung voraus. Scheinbares Lob liegt ebenfalls vor, wenn der Gegenstand der hohen Burleske in gehobener Sprache beschrieben wird oder man ihn so sprechen läßt. Beide Formen der Burleske lassen sich also auf die Tadel-durch-Lob-Ironie zurückführen.

Die Gedankenburleske, die Fielding nicht erwähnt, konzipiert dem Angegriffenen scheinbar seine Meinung und führt sie übertreibend *ad absurdum*. Auch hier also fußt die Burleske – in der Form des ironischen Zugeständnisses – auf einer Methode der rhetorischen Ironie. Dieser Zusammenhang zwischen Burleske und Ironie ist im Auge zu behalten, wenn im weiteren Fieldings Stil näher untersucht wird.

Nun erörtert Fielding die Natur der reinen Burleske nur deshalb so ausführlich, um sich desto deutlicher von ihr absetzen zu können. Denn für ihn, der er die Natur richtig und genau (“just“) imitieren will, verbietet sich

angeblich jede Entstellung. Das einzige, was er sich zur Freude seiner gebildeten Leser erlauben will, ist "burlesque imitation of diction":

In the Diction I think, Burlesque itself may be sometimes admitted; of which many Instances will occur in this Work, as in the Descriptions of the Battles, and some other Places, not necessary to be pointed out to the Classical Reader; for whose Entertainment those Parodies or Burlesque Imitations are chiefly calculated.⁵²

Solange nur die Charaktere und ihre Absichten der Natur entsprechen, darf ein Dichter des Komischen sich eine gewisse Scherzhaftigkeit im Stil gestatten, ohne deshalb in die Nähe der Burleske zu geraten.

I have hinted this little concerning Burlesque, because, I have often heard that Name given to Performances, which have been truly of the Comic kind, from the Author's having sometimes admitted it in his Diction only; which, as it is the Dress of Poetry, doth like the Dress of Men establish Characters, [...] in vulgar Opinion, beyond any of their greater Excellencies: But surely, a certain Drollery of Style, where the Characters and Sentiments are perfectly natural, no more constitutes the Burlesque, than an empty Pomp and Dignity of Words, where every thing else is mean and low, can entitle any Performance to the Appellation of the true Sublime.⁵³

An dieser Stelle kann die von Fielding geäußerte Ansicht über den Zusammenhang von Charaktergestaltung und Stil nicht weiter diskutiert werden. So einleuchtend die Behauptung ist, daß eingestreute Stilparodien einen komischen Roman noch nicht in die Nähe der Burleske rücken, so problematisch erscheint einem modernen Verständnis zunächst die Verneinung eines sehr engen Zusammenhanges zwischen "diction" und "character", die man aus diesem Text herauslesen könnte. Auch an anderer Stelle scheint sich zu zeigen, daß Fielding den Stil als etwas relativ Unwichtiges betrachtet, als die "last and lowest perfection in a writer"⁵⁴. Auch sollen die praktischen Folgerungen einer solchen "Poetik" erst im weiteren untersucht werden.

Festzuhalten ist zunächst – deshalb die ausführlichen Zitate – daß sich Fielding hier, und durchaus nicht zufällig, Gedanken über die Wirkung einer ironischen Technik, der Burleske, auf die Charaktergestaltung im Roman macht, daß er diskutiert, inwieweit das Burleske die Glaubwürdigkeit eines Charakters im komischen Roman beeinträchtigt. Zum ersten Mal in der Geschichte des Begriffes Ironie wird hier eine Form der Ironie nicht mehr im Hinblick auf ihre rhetorische Wirksamkeit im begrenzten Raum literarischer Polemik und direkter Satire untersucht, sondern im Hinblick auf ihre Verwendbarkeit im weiteren literar-ästhetischen Bereich des Genre "komischer Roman".

Wie wichtig Fielding diese Gedanken waren, zeigt sich daran, daß er sie später noch einmal formulierte. Im Vorwort zur revidierten Ausgabe von

⁵² *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 4.

⁵³ *ibid.*, p. 5.

⁵⁴ "Preface to *David Simple*", *The Works*, ed. L. Stephen, VII, p. 276.

Sarah Fieldings Roman *David Simple* von 1744 bezieht er sich ausdrücklich auf sein Vorwort zu *Joseph Andrews*. Nachdem er den Roman seiner Schwester entsprechend seiner eigenen Definition als "comic epic poem" klassifiziert und zu *Le Lutrin*, *The Dunciad*, *Hudibras* und *Don Quijote* in Beziehung gesetzt hat, charakterisiert er ihn folgendermaßen:

This fable hath in it these three difficult ingredients, which will be found on consideration to be always necessary to works of this kind, viz., that the main end or scope be at once amiable, ridiculous, and natural.

If it be said that some of the comic performances I have above mentioned differ in the first of these, and set before us the odious instead of the amiable; I answer, that this is far from being one of their perfections; and of this the authors themselves seem so sensible, that they endeavour to deceive the reader by false glosses and colours, and by the help of irony at least to represent the aim and design of their heroes in a favourable and agreeable light.⁵⁵

Bereits im Vorwort zu *Joseph Andrews* hatte Fielding in seiner Definition des Lächerlichen gesagt, daß man Gemeinheit und Schlechtigkeit nicht komisch behandeln könne, daß heißt dürfe. Ein Mensch müsse trotz aller Schwächen noch liebenswert sein, um als Held eines komischen Epos figurieren zu können. Sei er das nicht, so führt Fielding den Gedanken fort, dann hülfe auch keine ironischen "Kunstgriffe" mehr, um den Helden dem Leser sympathischer zu machen. Der Autor versuche nur mit falschem Witz den Leser über das eigentliche Wesen des Dargestellten hinwegzutäuschen.

Der ironischen Methode, die hier gemeint ist, mit deren Hilfe etwas Negativem ein positiver Ausdruck verliehen wird, liegt natürlich das bekannte Prinzip Tadel-durch-Lob zugrunde. Wird sie, wie Fielding sagt, angewandt, um Hassenswertes zu verbrämen, dann ist die Lächerlichkeit – eine der drei Forderungen an Mythos und Charaktere des komischen Epos – nicht mehr im Wesen des Helden und seiner Handlungen begründet, sondern in der Methode der Darstellung. Je stärker nun das Dargestellte dem normalen moralischen Empfinden widerstrebt, desto weniger wird es einer ironischen Methode gelingen, ihm einen heiteren Aspekt zu verleihen. Die Ironie wirkt dann eher enthüllend, und die Darstellung nähert sich der offenen Satire.

Nun verstand das 18. Jahrhundert alle jene Werke, die Fielding als Prototypen des Komischen anführt, als Burlesken mit mehr oder minder satirischer Absicht. Addison zum Beispiel führte in seiner Definition des Burlesken

⁵⁵ *ibid.*, p. 275.

Dieses Zitat hätte der Vollständigkeit halber eigentlich noch zur Untersuchung von Fieldings Gebrauch des Begriffes *irony* herangezogen werden müssen. Doch da es neben den anderen Belegstellen keine Erweiterung des Ergebnisses gebracht hätte, an dieser Stelle aber von zentraler Bedeutung ist, ist es aus ökonomischen Gründen dort fortgelassen worden.

Don Quijote als Paradigma für die hohe Burleske an⁵⁶. Es darf auch keinesfalls angenommen werden, daß Fielding den satirischen Aspekt der von ihm zitierten komischen Werke übersah oder gering bewertete. Wie etwa die weiter unten folgende Untersuchung seiner *Don Quijote*-Konzeption zeigen wird, war für ihn die Satire sogar ein zentrales Anliegen dieser Komik, und das bleibt sie auch für seinen eigenen komischen Roman. Dafür, daß er dennoch eine so scharfe Trennung von Komödie und Burleske vornimmt und damit eine Unterscheidung trifft, die Aristoteles, auf den er sich so häufig beruft, vermutlich nicht beabsichtigte⁵⁷, findet Homer Goldberg eine einleuchtende Erklärung:

The distinction between comedy and burlesque, like the opening dissociation of his work from the works 'commonly called Romances,' anticipates an erroneous inference by the reader: the contrast of serious and comic romance, with its antithesis of high and low manners and 'the Ludicrous instead of the Sublime', might suggest that Fielding's work is a mock-epic or anti-romance, a mere take-off on some kind of serious or 'heroic' literature [...]. Fielding was well known as a writer of theatrical burlesques, including the popular *Tragedy of Tragedies*. The work which he claimed to be imitating was commonly regarded as a burlesque of the Chivalric romances. The work which the phrase 'comic romance' would most immediately suggest to some readers, Scarron's *Comical Romance*, might also be regarded as a burlesque [...]. More particularly, a glance at the opening chapter of *Joseph Andrews*, or even at its title, might suggest that the work is another anti-*Pamela*. [...] In this context, Fielding's insistence that 'no two Species of Writing can differ more widely' than comedy and burlesque might be interpreted as a rhetorically calculated overstatement.⁵⁸

Diese Interpretation macht auch die Widersprüche zwischen Fieldings Theorie im Vorwort zu *Joseph Andrews* und seiner Praxis verständlich. So spielt die Karikatur zum Beispiel in der Gestaltung der Nebenfiguren in *Joseph Andrews* eine wichtige Rolle – die Definition der Karikatur, ihre Ablehnung und Abgrenzung gegen Hogarths Malerei dagegen entbehrt nicht einer gewissen Willkür. Andere Widersprüche, auf die Fielding zum Teil selbst hinweist – wenn er etwa das Vorkommen von "Vices, and of a very black Kind"⁵⁹ zu rechtfertigen sucht – sind ebenfalls nicht restlos aufzulösen und legen nahe, daß die Postulate im "Preface" ganz allgemein dynamisch, das heißt von ihrer jeweiligen Funktion her, und nicht statisch, das heißt als Ableitung von einem etablierten Gattungs- oder Regelkanon, zu verstehen sind. Goldberg kommt nach einer Analyse des "Preface" und aller vorhergehenden, sich darauf beziehenden Interpretationen zu diesem Schluß, indem er Fieldings Methode mit der des Aristoteles vergleicht.

⁵⁶ *The Spectator*, December 15, 1711, No. 249 – repr. (London, 1811), p. 294.

⁵⁷ Vgl. dazu die Anmerkungen des Herausgebers zu den bei Aristoteles aufgeführten Beispielen: Pausan, Hegemon von Thasos und Nikochares. In: Aristoteles, *Hauptwerke*, ed. Wilhelm Nestle, Kröner (Stuttgart, 1934), pp. 338–39.

⁵⁸ "Comic Prose Epic or Comic Romance. The Argument of the 'Preface' to *Joseph Andrews*," in *Philological Quarterly*, 43 (1964), 193–215, hier pp. 202–3.

⁵⁹ *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 10.

Obwohl Aristoteles im Laufe der Zeit zur Quelle einer großen Sammlung literarischer "Regeln" wurde, die oftmals nur von beiläufigen Bemerkungen abgeleitet worden waren, so argumentiert er selbst jedoch nicht – und das verbindet ihn mit Fielding – im Hinblick auf etablierte literarische Konventionen, die es zu beachten gilt. Goldberg schreibt:

Rather, the reasoning of each proceeds from a postulated poetic end, specific or generic, to an assessment of the writer's alternative choices of means to the achievement of that end; and the 'authority' of a Homer or a Jonson extends no further than their demonstration of some of the possibilities of the art.⁶⁰

So erscheint Goldberg das Argument in Fieldings "Preface" auch nicht das eines deduktiven Theoretikers, der über die idealen Kunstformen seine Spekulationen anstellt. Wie die *Poetik*, scheint es ihm vielmehr der Versuch zu sein, durch die Analyse bestehender literarischer Werke einer bestimmten Richtung die Konstruktionsprinzipien dieser Kunstform abzuleiten. Die analysierten Werke umfaßten dabei nicht nur die früheren *Comic Romances* von Cervantes, Scarron, Lesage und Marivaux, sondern *Joseph Andrews* selbst. Um noch einmal Homer Goldberg zu zitieren:

Whatever the adequacy of his theorizing as an account of his own practice or that of his predecessors, it should be clear that in this final respect, the character of Fielding's thinking is diametrically opposed to the kind of *a priori* reasoning attributed to him by those critics who see him as the legatee of some body of literary doctrine or convention.⁶¹

So verstanden, ist auch die Ablehnung der Burleske weniger als grundsätzliche Verdammung zu begreifen, sondern viel mehr als der Versuch, einem umfassenderen Verständnis von Komik, wie es "the main end or scope" seines Romans umgreift, den Weg zu ebnen.

Während Fieldings Äußerungen zur Ironie und zu ironischen Stilmitteln den Charakter des eher Zufälligen tragen, entspringt die Diskussion der Burleske – auch sie im 18. Jahrhundert als ironisches Stilmittel verstanden – dem Bemühen, seine neue Tonlage im komischen Prosaroman zu definieren. Zu einem Verständnis der Fieldingschen Ironie kann folglich die Burlesken-Theorie nur wenig mehr beitragen als die anderen theoretischen Äußerungen auch. Es kann daher im Folgenden auch nicht darum gehen, Fieldings Theorie zu seiner Praxis in Beziehung zu setzen, sondern vielmehr darum zu zeigen, daß einer unter diesem Aspekt unergiebigem Theorie eine literarische Praxis gegenübersteht, für die Ironie ein konstituierendes Merkmal ist, und wie sich diese Ironie darstellt.

Die im nächsten Kapitel folgende Untersuchung zweier *Champion*-Essays wird dabei als Ergebnis Stilmerkmale herausarbeiten, die – typisch für Fieldings Darstellungsweise – dann auch in den Romanen aufzufinden sind.

⁶⁰ "Comic Prose Epic", p. 215.

⁶¹ *ibid.*

2. The Champion

2.1 Einführung

Gut zwei Jahre nach dem *Licensing Act* von 1737, der Fieldings Theaterkarriere als Manager wie als Dramatiker beendete, trat Fielding am 15. November 1739 mit der Wochenzeitschrift *The Champion*¹ erneut in den politischen Kampf ein. Bereits vor Verabschiedung des *Licensing Act*, als ein Eingreifen des Ministeriums Walpole schon abzusehen war, hatte Fielding gedroht, er werde – falls Walpole sein Theater schließen lasse – den Kampf gegen Verbrechen und Korruption in den Zeitungen fortsetzen. Doch um dann wirklich eine eigene Zeitschrift herauszugeben, war jener Zeitpunkt äußerst ungünstig. Eine Verhaftungswelle hatte gerade eine ganze Reihe oppositioneller Journalisten erfaßt, Druckereien waren zerstört, Material war konfisziert worden. Und so schien sich niemand gefunden zu haben, der bereit gewesen wäre, Fieldings Projekt zu finanzieren.

1739 hatte sich jedoch die politische Situation geändert. Die Opposition unter Pitt – mit dem aus Frankreich zurückgekehrten Bolingbroke als Berater – war erstarkt. Die gegen den Willen Walpoles erfolgte Kriegserklärung an Spanien im Oktober 1739 erregte die Bevölkerung, patriotische Gefühle flammten auf und mußten von der Opposition weiterhin geschürt werden. Zudem war eine Anzahl oppositioneller Zeitungen eingegangen, andere hatten an Popularität verloren. Kurz, der Markt war für eine neue Zeitschrift bereit.

Unterstützt wurde das Projekt höchstwahrscheinlich von Fieldings namhaften Freunden im Parlament wie Argyle, Chesterfield, Lyttelton, Carteret, Richmond und Dodington. Fielding selbst war der Herausgeber des *Champion* und schrieb auch den größten Teil der Beiträge, während James Ralph, der *assistant editor*, bis auf wenige Ausnahmen alle anderen Beiträge verfaßte.

Eine vollständige Sammlung aller Nummern, die unter Fieldings Mitarbeit bis Juni 1741 erschienen waren, scheint nirgends vorzuliegen. 1741

¹ Zur Geschichte und Beschreibung des *Champion* siehe auch: Wilbur L. Cross, *The History of Henry Fielding*, 3 vols., repr. (New York, 1963), hier speziell vol. I, pp. 238–81.

kam eine zweibändige Ausgabe des *Champion* heraus, die die ersten sieben Erscheinungsmonate mit 94 Nummern umfaßt. Außer den von Fielding mit den Initialen C und L gezeichneten 64 Artikeln dürften laut Cross noch eine ganze Reihe anderer, kürzerer Beiträge von ihm stammen. Im ganzen schätzt Cross Fieldings Beitrag zum *Champion* auf über hundert längere Artikel und viele kürzere Beiträge in gut eineinhalb Jahren.

Es besteht kein Zweifel daran, daß der dreimal wöchentlich erscheinende *Champion* nach einigen anfänglichen Schwierigkeiten zu einer der führenden Zeitschriften der Opposition wurde. Für alle jene Beiträge, die sich direkt mit politischen oder militärischen Fragen befaßten – das heißt also mit Parlamentsdebatten, Entscheidungen des Ministeriums, mit Vorgängen in der Armee und in der Marine – wie auch für die Durchführung der Kriegspropaganda, zu der unter anderem das satirische "Journal of the War" gehörte, war meistens James Ralph verantwortlich. Fielding meinte dazu, daß er selbst kein Geschick für Politik habe². Das heißt jedoch nicht, daß er sich nicht mit politischen Fragen befaßt hätte. Seine Angriffe gegen den Premierminister, dessen Namen die Opposition zum Synonym für Korruption und Despotismus gestempelt hatte, ließen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Schon um einer Anklage des Ministers zu entgehen, wurden allerdings die meisten dieser Attacken indirekt vorgetragen – als Satiren in allen Spielarten, mit Methoden also, die, denkt man an Fieldings politische Farcen, seinem artistischen Temperament auch über das Gebot der Klugheit hinaus entgegenkamen.

Wie schon in seinen Theaterstücken, so war aber auch im *Champion* der Themenkreis weiter gezogen und ging über bloße Parteipolitik hinaus. Parteipolitik war für Fielding ohnehin nicht einfach ein Ringen um die Durchsetzung unterschiedlicher politischer Konzepte, sondern ein Kampf des Rechtes gegen das Unrecht, ein Kampf für die Freiheit gegen die Unterdrückung. Politik wurde so zu einer eminent moralischen Frage und stand in engem Bezug zu dem moralistischen Grundton des *Champion*, wie aller späteren Zeitschriften Fieldings, die bewußt an die Tradition der *periodical essays* anknüpften. Nicht die Verbrechen zu geißeln, die ohnehin der Strafe des Gesetzes verfallen, sondern die großen und kleinen Schwächen – und Tugenden – der Menschen bis hinunter zu den Modetorheiten des gesellschaftlichen Lebens aufzuzeigen, war die Absicht:

Nor would it be enough that those greater Crimes should be punished, the Covetous, the Prodigal, the Ambitious, the Voluptuous, the Bully, the Vain, the Hypocrite, the Flatterer, the Slanderer, call aloud for the Champion's Vengeance. In short, whatever is wicked, hateful, absurd, or ridiculous, must be exposed and punished before this Nation is brought to that Height of Purity and good Manners to which I wish to see it exalted.³

² Siehe auch die halbironischen Äußerungen im *Champion* vom 14. Februar 1739–40.

³ *The Champion*, 2 vols. (London, 1741), I, p. 117.

Der starke Ton erklärt sich aus der martialischen Natur des Pseudo-Herausgebers Captain Hercules Vinegar. Dennoch ist das hier aufgestellte Programm der moralischen Erziehung des Menschen völlig ernst zu nehmen. Nicht zu Unrecht nennt Cross den *Champion* ein Mittelding zwischen dem *Grub-Street-Journal* mit seiner Polemik und dem *Tatler* und *Spectator*⁴.

Nicht nur, daß viele der behandelten Themen denen der letztgenannten Zeitschriften entsprechen, sondern schon in der äußeren Aufmachung lassen sich Bezüge herstellen. So sagt zum Beispiel Fielding selbst in der Nummer vom 1. März 1740 scherzhafterweise, daß sein "Book-seller" (und damit gleichzeitig sein Verleger) wünsche, daß der *Champion* wie der *Spectator* aussehe und daß er daher jeder Nummer ein lateinisches Motto voranstelle und die einzelnen Essays mit Buchstaben unterzeichne. J. E. Wells⁵ machte darauf aufmerksam, daß die von Fielding benutzten Initialen C und L denen Addisons entsprechen, der die einzelnen Buchstaben des Namens CLIO benutzte. Zweifellos hatte eine Ähnlichkeit mit dem berühmten Vorbild nicht nur ideellen Wert. Doch ganz abgesehen von möglichen wirtschaftlichen Erwägungen, die bei einem solchen Unterfangen immer eine Rolle spielen müssen, liegt in Fieldings Hang zur Gesellschaftskritik, der einerseits einer integren moralischen Haltung und andererseits dem in seiner Jugend noch ungebrochenen Glauben an die Möglichkeit menschlicher Vervollkommnung entsprang, eine viel größere Affinität zum *Spectator*, als sie durch ein paar Äußerlichkeiten hergestellt werden könnte.

Politische Satire, Gesellschaftssatire, in seltenen Fällen Personalsatire (wie zum Beispiel die auf Colley Cibber) bieten weiten Raum für die Ausarbeitung ironischer Methoden. Die vorliegende zweibändige Ausgabe ist noch immer umfassend genug, um einen Überblick über die angewandten Verfahrensweisen zu gewinnen, die an einigen Paradigmen erläutert werden sollen.

2.2 Einzelne Muster rhetorischer Ironie

2.2.1. Der fiktive Charakter

Dem Gebrauch der Zeit folgend, erschienen die Beiträge im *Champion* anonym. Waren die einzelnen Artikel nicht mit den Buchstaben C oder L (für Fielding) oder mit zwei Sternchen oder dem Pseudonym Lilbourne (für Ralph) gezeichnet, so erschienen sie – vor allem die Briefe – unter einem anderen offensichtlichen Pseudonym oder blieben gänzlich ungezeichnet.

⁴ Cross, *History*, I, p. 260.

⁵ "The *Champion* and Some Unclaimed Essays by Henry Fielding", in: *Englische Studien*, 46 (1912-13), 355-66.

Auch als Herausgeber fungierte offiziell nicht Fielding, sondern Captain Hercules Vinegar, of Hockley in the Hole, Censor of Great Britain. Dieser Name war den Lesern durchaus nicht unbekannt. 'Captain Hercules Vinegar' war der Artistenname eines bekannten Schaukämpfers, der vor allem die Keule als Waffe bevorzugte, 'Hockley in the Hole' der Name eines Kampfringes, in dem hauptsächlich Bären-Kämpfe sowie Preis-Boxkämpfe stattfanden⁶ und in dem Vinegar um 1731 seine Lorbeeren errungen hatte.

Allein schon die Adoption dieses Namens für den Herausgeber der Zeitschrift kommt dem ersten Epitheton des Untertitels entgegen: *The Champion: Containing a Series of Papers, Humorous, Moral, Political, and Critical*. Grundsätzlich verleiht das Auftreten eines (fiktiven) Herausgebers, der sich als ordnende und urteilende Instanz vorweist, der zum Beispiel auch Leserbriefe erhalten und beantworten kann, einer Zeitschrift einen festen Rahmen. Wie verschieden der Rahmen aussehen kann – je nachdem, ob der Herausgeber Vinegar oder etwa Mr. Spectator heißt – wird gleich noch zu zeigen sein.

Doch Fielding läßt es noch nicht bei einer fiktiven Figur allein bewenden. Analog zu den Bickerstaffs des *Tatler*, versieht er seinen Herausgeber mit einer weitverzweigten Familie, deren Mitglieder an der Zeitschrift mitarbeiten und Vinegar je nach ihrem Ressort mit Material versehen sollen⁷.

1. Da ist zunächst der alte Vater, Nehemiah Vinegar, der in Geschichte und Politik so versiert ist, daß er sogar die "Motions of Ministers of State" schon lange vorhersagen kann. Allerdings ist er äußerst schweigsam, öffnet seinen Mund nur, um zu essen oder zu rauchen und gibt seine Entdeckungen nur durch Zeichen zu verstehen:

Thus the Union between France and Spain, he signified to us long ago by squeezing a Spanish Orange into a Glass of French White Wine.

2. Der Bruder Nehemiahs, William, Mr. Counsellor Vinegar genannt, war bereits 1688 Jurist und ist als einziger der Familie sehr reich geworden!

3. Dr. John Vinegar, der Sohn des Juristen und folglich ein Cousin Captain Vinegars, trägt einen medizinischen Grad von Oxford und

hath taken such great Care of the Works of Hippocrates, (which he hath placed in the Front, finely gilt and lettered) that they are as unsoiled as when first they came out of the Shop.

Außerdem verehrt und liebt er Dr. Cheyne.

4. Nol Vinegar, Captain Vinegars Bruder, ist humanistischer Gelehrter.

He is a great Admirer of Dr. Bentley, especially of his Notes on Milton, which he hath in red Turkey Leather, [...].

⁶ Vgl. dazu *The Spectator*, No. 436.

⁷ Die folgenden Zitate stammen alle aus dem *Champion* vom 15. November 1739.

Er kennt sämtliche Kommentare zu den antiken Klassikern und soll ein ganzes Jahr damit verbracht haben zu untersuchen, ob Horaz in einer seiner Epoden das Wort "splendebat" oder das Wort "fulgebat" gebraucht hat.

5. Tom Vinegar, einer der Söhne des Captain, hat zwar fünf Jahre in Lincoln's Inn verbracht, doch kennt er sich im Theater viel besser aus, da er bei jeder Premiere dabei ist.

He frequently useth the Words 'Damned Stuff; That is low,' etc. in Conversation, with which words alone, together with his Cat-call, he often brags he can damn the best Play in the Universe.

6. Jack, der zweite Sohn Captain Vinegars, hat die Fähigkeit erworben, wie ein Gentleman zu leben, ohne von seinem Vater oder sonst irgend jemand unterstützt zu werden.

7. Schließlich gibt es noch die Frau Vinegars, Joan, geschwätzig und ziemlich zänkisch, jedoch weichen Herzens und in den gehobenen Kreisen gern gesehen.

Having thus marshall'd my Forces, I think it will be impossible for any Vice or Folly to creep into any Community in Life, without falling under the Observation of one or another of my Relations [...].

Mit diesem Satz schließt Vinegar den Überblick über seine Familie und die den einzelnen Mitgliedern zugewiesenen Ressorts ab.

Über die ihnen einmal zugeteilten Etikette hinaus, von denen fast jedes ein satirischer Angriff auf zeitgenössische oder zeitlose gesellschaftliche Übel *in nuce* ist, werden diese Mitarbeiter im Verlauf des *Champion* nicht weiter charakterisiert. Höchstens Joan Vinegar erhält noch ein oder zwei zusätzliche Attribute. Die Familienmitglieder treten überhaupt ziemlich selten in Erscheinung und bleiben daher als Charaktere schemenhaft. Es ist ganz offensichtlich, daß Fielding sie nur einführt, um durch sie hin und wieder einen scherzhaften Beginn für einen Essay zu finden oder um an einer um sie aufgebauten, authentisch anmutenden Anekdote einen Gedanken zu entwickeln. Durch gelegentlich eingestreute Briefe oder einfach durch Anspielungen auf die Familie und ihre Aufgaben innerhalb des *Champion* entsteht außerdem rein optisch der Eindruck, als sei wirklich eine größere Anzahl von Korrespondenten und Mitarbeitern beteiligt.

Die eingeführten fiktiven Personen haben also hauptsächlich eine stilistische Funktion. Zur Verdeutlichung dieser Tatsache sei eine Briefstelle Tom Vinegars angeführt. Man erinnert sich, daß sich dieser junge Mann dadurch als versierter Theaterkritiker empfiehlt, daß er die Worte "damned stuff" und "low" häufig im Munde führt. Was Fielding von solcher Art Kritik hält, sagt er deutlich in der Nummer vom 27. November 1739:

I would recommend to all Persons (except bad Writers) to be extremely cautious in the Use of the Words Low, Dull, Stupid, Sad Stuff, Grub-Street, etc. which, with some few

more, I wish heartily were banished out of our Language, and that it was reckoned as certain a Mark of Folly to use them, as it would be of Indecency to use some others. Tho' I must own at the same Time, this might be as fatal to Criticism, as the Banishment of indecent Words hath been to Gallantry; and that some Persons of admired Judgment would be as hard put to it to talk critically without the one, as some Beaus are to talk wantonly without the other.

Wozu kann nun ein Kritiker als Mitarbeiter gut sein, der von vornherein disqualifiziert worden ist? Nun, er kann zum Beispiel Einspruch erheben, wie es Tom Vinegar tut. In einem Brief an den Herausgeber beklagt sich Tim [sic] in höflichstem Ton über sein Portrait und fährt fort:

Severe I may be sometimes, but just I endeavour to be always: Ashamed to flatter, and yet, above Measure, glad of an Opportunity to praise.⁸

Weder Ton noch Haltung des Schreibers haben irgendetwas mit jenem Tom Vinegar zu tun, der zu Anfang vom Herausgeber kurz umrissen worden war. Das liegt jedoch nicht etwa daran, daß der eben zitierte Brief wahrscheinlich nicht von Fielding ist, sondern erklärt sich einzig aus der Funktion dieses, wie aller anderen fiktiven Charaktere im *Champion*. In diesem Fall ließ sich der Widerspruch Tom Vinegars gegen das vom Herausgeber entworfene Portrait als "Aufhänger" für einen Essay verwenden, in einem anderen Fall kann gerade das Beharren auf einer ursprünglichen Charakterisierung zum Ausgangspunkt gemacht werden. Nie steht der Charakter selbst wirklich zur Diskussion. Wichtig ist nur seine Anwendbarkeit unter stilistischen, oder besser kompositionellen Gesichtspunkten.

Doch besitzen die fiktiven Charaktere im *Champion* noch ein anderes Wesensmerkmal. Ein kurzer Blick auf eine andere Gruppe fiktiver Personen, nämlich den "Club" des *Spectator*, macht dies deutlich.

Die Mitglieder dieses Clubs, mit Ausnahme von Sir Roger de Coverley nicht sonderlich deutlich gezeichnet, vertreten jeder für sich ebenfalls einen bestimmten Typ, der an seine gesellschaftliche Position gebunden ist und als Sprachrohr der für diese Position typischen Gedanken und Gefühle auftritt. Sir Roger als Angehöriger des Landadels ist ein Tory, Sir Andrew ein Handelsherr und Whig, etc. Doch darüber hinaus ist jedes Clubmitglied mit einer Reihe persönlicher Eigenarten ausgestattet, die ihm menschliches Profil und Leben verleihen. Es ist ja immer wieder darauf hingewiesen worden, daß sich in diesen Essays der Übergang vom *character-writing* des 17. Jahrhunderts zur Charaktergestaltung im Sinne des modernen Romans vollzieht. Alle diese Charaktere, aufrechte, zum Teil Respekt heischende, immer aber liebenswerte Männer, geben mit ihren Handlungen, Gesprächen und Eigenarten dem Mr. Spectator immer neue Anlässe zur Beobachtung, zur Reflexion, zur Darstellung alter Themen unter neuen Gesichtspunkten. Obwohl auch

⁸ *Champion*, 24. November 1739.

hier die Fiktion entwickelt wird, daß der Club an der Zeitschrift aktiv beteiligt ist, ist er im Grunde genommen nicht darstellendes Subjekt, sondern dargestelltes Objekt. Doch durch die Plastik und Wirklichkeitsnähe der Darstellung, das heißt durch die Authentizität der fiktiven Charaktere, werden auch die an ihnen gemachten Beobachtungen in den realen Raum gehoben. Abstrahierend könnte man sagen, daß im *Spectator* die Funktion der fiktiven Charaktere in der Legitimation des Autors durch den Realitätsanspruch der Kunst liegt⁹.

Der Ausgangspunkt im *Champion* scheint zunächst der gleiche zu sein. Den einzelnen zur Mitarbeit herangezogenen Familienmitgliedern werden Ressorts zugeteilt. Um ihre Befähigung für diese Aufgabe nachzuweisen, werden sie kurz charakterisiert. Doch sie sollen mehr tun als der "Spectator's Club". Sie sollen nicht nur "laut denken", wie es Mr. Spectator tun will, sondern sie sind sozusagen auf Verbrecherjagd. Sie sind aufgerufen, "to examine into Ways and Means for the Improvement and Diversion of my Countrymen"¹⁰. Darüber hinaus sollen sie auch den Beisitz in einem Gerichtshof führen, der über die Reputation der Angeklagten entscheidet und die Verurteilten den Beamten des Strafvollzugs übergibt¹¹ – "which said Reputations they will be fully empowered to abuse, post, pillar, whip, and hang up according to my several Sentences."¹² Ein solches Gericht ist um so wichtiger, als die Gesetze nicht ausreichen, alle jene Auswüchse zu verhindern oder zu korrigieren, "[which] spring up in this fruitful Soil."¹³ Mörder, Räuber und Frauenschänder werden zwar mit dem Tode bestraft,

[but] there are Invaders and Destroyers of our Lives and Fortunes, and of the Persons and Honour of our Women, whom no Laws in Being can any Way come at.¹⁴

Dieses Programm klingt trotz der scherzhaften Androhung – nicht des Ruf-Mordes, sondern der Ruf-Aburteilung und -Hinrichtung – nicht komisch. Das letzte Zitat ist von einem anderen Pathos getragen, das über die üblichen und seit langem topischen Ankündigungen einer moralisch-didaktischen Absicht durchaus hinausgeht.

Aber sieht man sich das Gericht auf diese Aufgabe hin noch einmal an, so ist die Diskrepanz zwischen formuliertem Anspruch und der – nur skizzierten – Charakterisierung der Gerichtsmitglieder nicht zu übersehen. Abge-

⁹ Vgl. auch W. B. Ewald, Jr., *The Masks of Jonathan Swift* (Oxford, 1954), p. 7.

¹⁰ *Champion*, December 22, 1739.

¹¹ Vgl. im *Tatler* die "rural censors" mit Bickerstaff als "Censor of Great Britain". Siehe auch Fielding, *Covent-Garden Journal*, No. 3, November 11, 1752, wo er sich auf Bickerstaff und alle folgenden Zensoren beruft.

¹² *Champion*, December 22, 1739.

¹³ *ibid.* – vgl. auch *Spectator*, No. 34.

¹⁴ *ibid.*

sehen davon, daß die Vinegars ohnehin nur mit wenigen Strichen umrissen sind und weder als Typen noch als im Forsterschen Sinne *flat characters* zu bezeichnen sind, so sind die wenigen Charakteristika, die sie besitzen, im mildesten Falle komische, im übrigen satirische Etikette. Der Vater Nehemiah, der, wie einst Mr. Spectator, niemals den Mund öffnet, der Arzt John, der seinen Hippokrates niemals angerührt hat, dafür aber Dr. Cheyne verehrt, Nol Vinegar, der eben jenen Dr. Bentley bewundert, über den sich bereits Pope in der *Dunciad*, Swift in der *Tale of a Tub* und Fielding selbst in *Tom Thumb* lustig gemacht hatten – die Reihe ließe sich fortsetzen: sie alle scheinen nur insofern für ihr Amt geeignet zu sein, als sie jeder ein Exponent einer besonderen Schwäche sind und somit einen besonders geschärften Blick für die Schwächen anderer Leute haben dürften.

Die mild satirische Art der Einführung, die die Vinegar-Familie mit Etiketten bezeichnet, die sie teils komisch, teils satirisch festlegen, das seltene Auftreten der einzelnen Familienmitglieder im weiteren, bei dem Fielding dann auch gar nicht versucht, die Charaktere genauer zu modellieren oder doch wenigstens ihre Äußerungen auf den jeweils skizzierten Typ abzustimmen – kurz, die sorglose Art, mit der Fielding hier vorgeht, zeigt, daß er sich lediglich einer Konvention bedient, um den *Champion* aufzulockern, ihm hin und wieder zusätzlich ein paar satirische Glanzlichter aufzusetzen und um im Hintergrund ein paar Marionetten zu haben, die er einsetzen kann, wenn er eine seiner satirischen Farcen – zum Beispiel den "Court of Censorial Enquiry" – aufführen möchte. Von der Möglichkeit, seine Themen von verschiedenen Gesichtspunkten aus durch fiktive, das heißt in der Fiktion konkrete Charaktere diskutieren zu lassen, um ihnen so Authentizität und den Anschein der Spontaneität zu verleihen, macht Fielding keinen Gebrauch. Dieses Vorgehen verweist aber bereits auf eine für Fielding sehr typische Technik, nämlich Kritik und Deutung durch Personen vornehmen zu lassen, die selbst satirisches Objekt sind¹⁵.

Doch bleibt noch die Charakterisierung des fiktiven Herausgebers Captain Hercules Vinegar zu erwähnen. Durch die Verwendung des sicherlich den meisten Lesern bekannten Namens eines notorischen Schaustellers und Preiskämpfers wird die satirisch-ironische Absicht der Fiktion *a priori* dekuviert. Der Leser ist daher bereits vorbereitet, wenn sich Vinegar, das Vorhaben seiner Zeitschrift ankündigend, selbst indirekt charakterisiert:

But though I do not in any wise esteem myself obliged to give a Reason for this, or any other Undertaking which I shall in my great Wisdom enter upon, and tho' I hold it fit that all Persons whatever should buy and read these my Papers, on being informed it is my pleasure they should; yet, (such is the Complacency of my Temper) I shall condescend to inform the Reader how I am qualified for what I have undertaken, and to obviate an

¹⁵ Vgl. dazu vor allem Kap. 3.5.4. dieser Arbeit.

Opinion which he may, perhaps, entertain, that my Education hath enabled me to execute the Office of a Captain, better than that of an Author.¹⁶

Vinegar tritt hier auf mit dem seinem Stande eigenen, übersteigerten und sich im prahlerischen Vortrag äußernden Standesbewußtsein¹⁷. Seine Ankündigung des *Champion* stellt sozusagen eine umgekehrte – hypertrophierte – Apologie des Autors dar, wie sie sonst üblich ist. Fielding benutzt einen Charakterzug seines fiktiven Herausgebers – das übersteigerte Selbstbewußtsein – um die übliche, einem Werk vorangestellte Apologie komisch und mit mild satirischer Absicht zu verdrehen.

In einem der ersten der nun folgenden Essays, der sich mit der Unangemessenheit und Torheit von Standesdünkel beschäftigt, führt Vinegar das Thema mit dem Geständnis ein, daß er ein Abkömmling des legendären Herkules sei. Dieses Geständnis abzulegen habe ihm seine Frau angeraten, die ihn hauptsächlich wegen seiner heroischen Abstammung geheiratet habe:

This is a Truth wherewith I might probably have left the Reader long unacquainted, had I not been prompted to the Discovery, by my Complaisance for the Vanity of my Wife, whom I often reprove, for seeming to value herself more that her Husband is a Descendant of *Hercules* the Great, than that he is Captain *Vinegar*: For my own Part, I take little Pleasure in reflecting on the noble Actions of my Ancestors; nay, it is not without a sensible Grief that I reflect, that one of my Family will ever be esteemed greater than myself.¹⁸

Nach dieser Einleitung läßt Fielding die Maske Vinegars fallen und entwickelt seine Gedanken, nicht ohne den fast obligatorischen Seitenhieb auf Cibber anzubringen. Ungefähr in der Mitte des Essays wechselt das Ich des Essayisten einmal kurz über in das Ich Vinegars:

I have been myself extremely disgusted at being overlooked by an insignificant Fellow, whom I could have crushed to Atoms with one Squeeze; or have puzzled (without the Assistance of my Family) in any Branch of Literature, and this from no other Reason than because some one of his Ancestors had been as brave as myself, or as learned as some of my Relations.¹⁹

Danach – fast bis zum Ende des Essays – spricht wieder der Essayist und erst ganz am Schluß, eingeleitet durch ein deutliches Gefälle in der Argumentationshöhe, das mit dem Satz abschließt

[...] I have heard of a Person of Fashion, who would now and then divert himself by tricking his Neighbours, in pious Remembrance that he owed his Fortune to an Attorney,

hat Vinegar wieder das Wort, aber ein Vinegar, dessen Maske so durchscheinend ist, daß Fielding – diesmal mit einem Seitenhieb auf Walpole – deutlich zu erkennen bleibt.

¹⁶ *Champion*, November 15, 1739.

¹⁷ Siehe auch den fiktiven Herausgeber von Fieldings *Covent-Garden Journal*, Sir Alexander Drawcansir, Knt. Censor of Great Britain.

¹⁸ *Champion*, November 17, 1739.

¹⁹ Dieses und das folgende Zitat *ibid*.

In diesem Essay also, der sich mit einer speziellen Form der Eitelkeit, dem Standesdünkel, beschäftigt, entlarvt sich der fiktive Autor ebenfalls als eitel, wenngleich seine Eitelkeit von anderer Art ist. "Entlarven" ist allerdings ein viel zu starker Ausdruck, denn Vinegar strahlt so viel Naivität aus, daß sich der Gedanke an Verstellung – das Korrelat zu Entlarvung – fast verbietet. Vinegar zeigt sich hier also nicht nur selbstbewußt, sondern darüber hinaus als auf naive Weise eitel. Durch seine eingestreuten Bemerkungen wird der Gehalt des Essays auf komische Art deflektiert und auf ein verwandtes Phänomen bezogen. Vinegar als Zensor einer menschlichen Schwäche versucht seinen Argumenten dadurch Nachdruck zu verleihen, daß er sie in den persönlichen Bereich hebt, ein Bereich, der unglückseligerweise von dem anderen Extrem der gleichen Schwäche geprägt ist: Standesdünkel contra Eigendünkel. Auf diese Weise erreicht es Fielding, ohne von seinem Thema offensichtlich abzuweichen, durch das unabsichtlich eitle Hervortreten des fiktiven Autors ein verwandtes Thema gleichzeitig in das Blickfeld zu rücken.

Als letztes Beispiel zur Charakterisierung Vinegars sei noch die Einleitung zu dem Essay zitiert, der "Quid studium prosit?" überschrieben ist:

Notwithstanding the great Terror in which I keep my Family, and the great Respect which I sincerely believe them all to entertain for my natural Parts, and personal Strength and Intrepidity; I have often a Suspicion that they have all round a thorough Contempt of my Learning: This my Father, Brother, and one or two of my Sons, have not scrupled to acquaint me with, as they know it is a Point on which I am far from valuing myself: But I was not a little surprised the other Day, to hear my Wife, in whom I never suspected that Preheminence [sic!], on some Controversy that happened, answered me very flatly, that she wondered I should dispute those Things with her, when I might know very well, that she was so much a better Scholar than myself.

I was at first a little ruffled with this Assertion, 'till on Reflection, I soon resolved my Anger into that Contempt I have always had for a Qualification, which I look on as effeminate and intended only for Women; [...].²⁰

Auf diese Einleitung folgt ein durchgehend ironischer Essay über die Unwichtigkeit von Bildung, der mit den Worten Vinegars schließt: "I think I have made it appear that Learning is not of such Consequence, as is vulgarly imagined."

Hier nun wird dem Charakterbild Vinegars kaum noch etwas hinzugefügt – außer vielleicht, daß er ein überaus friedliebender Mensch ist, der zwar viel von seiner fürchterlichen und respektheischenden Stärke spricht, aber doch sehr leicht von jeder Form von Auseinandersetzung abzubringen ist²¹. Seine Verachtung für humanistische Bildung, scheinbar doch in Einklang mit seinem kriegerischen Charakter, wird in der einleitenden Vor-

²⁰ *Champion*, December 25, 1739.

²¹ Siehe auch *Champion*, March 22, 1739–40.

bemerkung insofern in Zweifel gezogen, als sie als das Resultat seiner gekränkten Eitelkeit erscheint. Und so bekommt eine Behauptung, die in Vinegars Mund eigentlich ganz plausibel klingen müßte, zusätzlich eine kleine ironische Drehung, die den Ton für das nun Folgende angibt. Dieses Kompositionsprinzip entspricht durchaus dem der vorher zitierten Essays.

Fassen wir zusammen: Der fiktive Herausgeber und Autor des *Champion* ist selbst ein Champion, der sich zum Anwalt der Verfolgten und zum Zensor der Sitten erhebt. Sein Geschlecht leitet sich von Herkules her. (Daher besitzt Vinegar auch die Keule des Herkules, die sich gern selbsttätig auf in ihrer Gegenwart genannte Unholde stürzt und deswegen über dem Kamin angeketet werden muß. Auch die Assoziation Herkules – Augiasstall – Sittenwächter bietet sich an.) Vinegar besitzt infolgedessen laut eigener Aussage die Stärke und den Mut seines Ahnherrn.

Da jedoch Vinegar nur als Autor charakterisiert werden kann, indem er über sich selbst aussagt und indem er dies mit dem Selbstbewußtsein seines Standes tut, erhält sein Charakter ein komisches Vorzeichen, und Vinegar wirkt durchaus als *miles gloriosus*. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Namensgebung, da Captain Hercules Vinegar ein realiter auftretender Preiskämpfer war.

An der Figur des fiktiven Herausgebers zeigen sich also extensiver die gleichen Prinzipien, nach denen Fielding auch die fiktiven Mitarbeiter Vinegars gestaltete. W. B. Ewald, Jr.²² weist darauf hin, daß seit dem späteren 17. Jahrhundert die Personifikation ein beliebtes journalistisches Mittel war, um politische Meinungen semi-dramatisch zu beleben. Diese *personae* waren so gut wie gar nicht charakterisiert. Erst mit dem *Tatler* und dem *Spectator* wird dieses Stilmittel sorgfältiger ausgearbeitet. Steeles Isaac Bickerstaff, der von Swift übernommene pompöse Astrologe, ist als Charakter zwar auch noch nicht konsequent durchgehalten, unterscheidet sich jedoch merklich von seinen Vorgängern. Steele sagt dazu in der letzten Nummer des *Tatler*:

I never designed in it to give any man any secret wound by my concealment, but spoke in the character of an old man, a philosopher, a humorist, an astrologer, and a censor, to allure my reader with the variety of my subjects and insinuate, if I could, the weight of reason with the agreeableness of wit. [...] I considered that severity of manners was absolutely necessary to him who would censure others, and for that reason, and that only, chose to talk in a mask.²³

Und Ewald kommentiert richtig: "This statement does suggest that, for Steele's moral purposes, it was not essential that the *Tatler* be clearly individualised. It was only important that he be distinguished in some way from Steele himself." ²⁴

²² *The Masks of Jonathan Swift*, pp. 3 ff.

²³ No. 271, January 2, 1710–11.

²⁴ *The Masks*, pp. 5–6.

Der Charakter des Mr. Spectator wird im Vergleich mit Isaac Bickerstaff im allgemeinen als besser gelungen angesehen. Er ist nicht nur individueller angelegt, sondern auch konsequenter durchgehalten, das heißt also: der Ton der Essays bleibt dem Charakter des Mr. Spectator durchgehend angepaßt. Nun kommt die Konzeption dieses Charakters der Forderung nach einer solchen Übereinstimmung sehr entgegen, denn in ihm scheint ein Idealtyp des Essayisten festgehalten zu sein. Nicht zufällig besitzt Mr. Spectator eine solche Ähnlichkeit mit Addison, dessen Modellcharakter sich in dieser Nachbildung offenbart.

Mr. Spectator charakterisiert sich selbst als einen äußerst ernsthaften, schweigsamen, wissensdurstigen und dabei scheuen Mann, der sich durch Anschauung und Reflexion ein umfassendes Wissen zugelegt hat. Zwar trägt auch er leicht komische Züge, die sich zum Beispiel in seiner extremen Schweigsamkeit wie in seinem extremen Wissensdurst ausprägen (– erinnert sei an den Jagdvorfall oder an die Reise nach Kairo, um die Pyramiden auszumessen). Doch verleihen gerade diese etwas komischen Aspekte seinem Charakter soviel Individualität, wie nötig ist, um ihm eine eigene Realität zuzusprechen und in ihm nicht einfach eine der möglichen Posen des Essayisten zu sehen.

Beide fiktiven Charaktere, Bickerstaff und in noch größerem Maße Mr. Spectator, dienen also einerseits der Aufgabe, zwischen Autor und Leser eine Instanz einzuschieben, die vor allem den moralischen Reflexionen ihre persönliche Direktheit nimmt, sie sozusagen verfremdet, andererseits dazu, eine Möglichkeit zur quasi-dramatischen Auffächerung der Themen und Ansichten zu bieten, eine Aufgabe, die sie mit den sekundären fiktiven Charakteren der Essays teilen. Je plastischer sie daher gestaltet und je konsequenter sie durchgeführt sind, desto besser können sie diese Aufgabe erfüllen. Es ist eigentlich überflüssig zu erwähnen, daß ihnen dabei ihr Wesen eben als *fiktive* Charaktere niemals in Abrede gestellt werden soll. Gerade das reizvolle Doppelspiel von Autor und fiktivem Autor, das Maskenspiel, das immer zu erkennen bleibt und sich nie zu verbergen sucht, verweist diese Verwendung des fiktiven Charakters in den Bereich des *wit*. Das heißt aber nicht – und das ist festzuhalten – daß Steele und Addison diese fiktiven Charaktere etwa als ironische Stilmittel einsetzen. Bickerstaff und Mr. Spectator haben zwar ihre Schwächen, werden aber niemals selbst zum Brennpunkt einer Satire gemacht. Schon wirkungspoetisch wäre eine solche Verfahrensweise sehr gefährlich, da die fiktiven Autoren den Charakter des Sprachrohres bei aller scheinbaren Verselbständigung beibehalten sollen.

Ein Blick auf Swift macht diese unironische Handhabung des fiktiven Charakters besonders deutlich, denn der fiktive Charakter als ironische Methode findet in seinen Satiren wohl unübertroffene Anwendung, zum

Beispiel in den *Bickerstaff Papers*. Dazu noch einmal Ewald: "But there is a crucial difference between Swift and these other writers: for him the mask became primarily a tool of irony."²⁵

Fieldings Verfahrensweise im *Champion* rückt erkennbar von der Praxis Steeles und Addisons ab und liegt methodisch ungefähr in der Mitte zwischen diesen und Swift. Erst später, in *The Jacobite's Journal*, nimmt er mit dem fiktiven Squire Trottplaid die Swiftsche Tradition direkter wieder auf.

Wenn Fielding seinem fiktiven Autor nicht nur – in Anlehnung an Bickerstaff – das Amt eines Zensors zuschreibt, sondern darüber hinaus das eines Champion, der sich von Herkules herleitet und sich dessen Keule als Waffe bedient, so legt er ihn dadurch so einseitig auf das Kriegerische fest und das von vornherein auf so deutlich unernste Weise, daß von einer Maske des Autors kaum noch die Rede sein kann. Die Namensgebung unterstreicht die kriegerische wie die komische Komponente. Die gelegentliche und nur skizzenhafte Charakterisierung, die im übrigen auf den Ton der Essays fast gar keinen Einfluß hat, sowie die Unangemessenheit Vinegars hinsichtlich seiner Aufgabe, die darin liegt, daß er lieber mit der Keule als mit geistigen Waffen streitet und von Gelehrsamkeit nichts hält – all das zeigt, daß Fielding hier mit der Konvention des fiktiven Herausgebers sein Spiel treibt.

Zweifellos will Fielding in seinen Essays so etwas wie ein Champion und Anwalt sein, ohne daß er sich doch auch nur scheinbar Vinegars als Sprachrohr bediente. Die Diskrepanz, die zwischen den Anforderungen an einen Herausgeber und den Fähigkeiten Vinegars besteht, rückt diesen nicht nur in ein komisches Licht, sondern isoliert ihn auch von dem Hauptgeschäft der Zeitschrift, deren Grundtenor nicht komischer Natur ist. So kann es auch der Figur des fiktiven Herausgebers nicht mehr schaden, wenn sie in viel größerem Ausmaß als zum Beispiel Bickerstaff Schwächen verkörpert und diese unbewußt enthüllt. Damit wird nun Vinegar in die Nähe der *ironisch* konzipierten Charaktere gerückt. Denn die Verfahrensweise dieser ironischen Methode besteht ja darin, daß um bestimmte menschliche Fehler, Verhaltensweisen oder Ideen eine Figur konstruiert wird, die dann der Satiriker direkt oder indirekt mit Hilfe anderer ironischer Methoden angreift. Im letzteren Falle führt sich die Figur indirekt meist selbst *ad absurdum*.

Es heißt hier bewußt nur "in die Nähe ironisch konzipierter Charaktere", denn die Schwächen Vinegars sind zu geringfügig, er selbst ist dagegen im Ganzen als zu gutwillig gezeichnet, als daß eine so komplizierte ironische Maschinerie gerechtfertigt wäre oder auch nur angenommen werden dürfte. Es zeichnet sich jedoch hier in Ansätzen eine Methode ab, die Fielding später extensiver ausbauen sollte. Gleichzeitig zeigt sich auch an diesem Einzelfall

²⁵ *ibid.*, p. 7.

Fieldings Neigung, seine satirischen Seitenhiebe nach mehreren Seiten zugleich auszuteilen.

Im Rahmen des *Champion* entspricht also die Funktion des fiktiven Herausgebers weitgehend der der anderen fiktiven Charaktere und ist vorwiegend stilistischer Art. Eine Legitimation des Autors im fiktiven Bereich wird nicht angestrebt. In Ansätzen zeigt sich Captain Hercules Vinegar als fiktiver Charakter im Sinne dieses ironischen Stilmittels.

2.2.2. *Persona* und ironische Maske

In seinem ersten Kapitel zu Fieldings rhetorischer Ironie faßt George R. Levine die verschiedenen ironischen Posen in den Frühwerken Fieldings unter dem Begriff "ironic mask" oder "persona" zusammen, eine Form der rhetorischen Pose, die im 18. Jahrhundert recht häufig ist. Im Gegensatz zum einfachen, unironischen Pseudonym verbirgt sich der Autor hinter einer zwar durchschaubaren, dennoch aber deutlich umrissenen "fremden" Persönlichkeit, "behind a personality possessing easily identifiable characteristics."²⁶

Wenn Levine dann fortfährt, daß die *persona* im allgemeinen das ganz bestimmte Laster, die menschliche Schwäche oder stereotype Haltung verkörpere, die der Satiriker anzugreifen gedenke, daß sich der "fiktive Erzähler" allmählich und in verschiedenster Weise entfalte und gleichzeitig in diesem Prozeß seine Meinungen ebenso wie seinen Charakter bloßstelle, so scheinen wir hier in der *persona* einen anderen Begriff für den "fiktiven Charakter" vorzufinden. Diese Vermutung wird unterstützt durch Bemerkungen wie: "Ordinarily, Fielding's 'personae' are satiric characterizations of types or of particular people"²⁷, sowie durch das Heranziehen von Scriblerus Secundus, dem fiktiven Herausgeber von *Tom Thumb* als Paradigma. Doch wird diese Gleichsetzung der Begriffe sofort bei Levines zweitem Beispiel, "[one] of the most curious of Fielding's early 'personae' – and in some respects the most subtle"²⁸ fraglich, nämlich bei dem, was er die Maske des "Public Defender" nennt. In dem Essay vom 10. Dezember 1739, überschrieben "From my Dining-Room in Pall-Mall, Dec. 10th, being the first Night of my Arrival from Hockley in the Hole", spricht in der Tat nicht Captain Hercules Vinegar. Die Rede ist vom *Stage Licensing Act*, von Theophil Cibber und von Walpole:

The late Act for regulating the Stage, notwithstanding the Objections of Poets, Players, and other idle People, gave great Satisfaction to all of the graver Sort. The Licentiousness of some modern Performances savouring too much of the old Comedy, and attacking

²⁶ *Dry Mock*, p. 31.

²⁷ *ibid.*, p. 43.

²⁸ *ibid.*, p. 42.

several Persons, whose Characters, from their high Stations, ought to be dear to every Englishman, made wise and thinking Men wish for some Reformation therein; [...].²⁹

Dazu sagt Levine: "Fielding adopts the mask of a smug, self-appointed defender of public morality and of the theatre Licensing Act [...]."³⁰ Er attackiere unter dieser Maske gleichzeitig die beiden Gruppen, die für dieses Gesetz verantwortlich waren, nämlich die Londoner Kaufleute und das Kabinett Walpole. Um letzteres zu bewerkstelligen, wechsele er über in die Maske eines "defender of the Government's political position"³¹. Er tue das auf dem Wege über einen Angriff auf ein Cibber-Zitat, das möglicherweise von der Opposition falsch ausgelegt werden könnte. Levine läßt dabei noch die längere Laudatio auf Cibber aus, die man ebenfalls als eine Maske – vielleicht die des "literarischen Kenners" – apostrophieren müßte.

As I write this, only as a Caution to that excellent young Man, who seems to succeed his great Father in the Talent of Writing as well as Acting; and to promise the World a future *Laureat*, as well as a Lord *Foppington*, I shall not enumerate many Particulars.³²

Die *persona* des politischen Verteidigers – darin ist Levine zuzustimmen – vertritt selbst die doppelte Moral, die Walpole vorgeworfen wird. Doch wie fragwürdig die Definition der *persona* wird, zeigt die folgende Konstruktion Levines: "the 'persona' has himself assumed a mask which, ironically, is itself two-faced."³³ Zwei, beziehungsweise drei verschiedene *personae*, eine davon zudem zweigesichtig, entfalten auf den zwei Seiten des Essays ihre Persönlichkeit. Zwar gibt Levine weiter oben zu, daß die meisten *personae* in den *Champion*-Essays auf Grund der Kürze der Essays und der flüchtigen Arbeitsweise Fieldings nur unvollständig ausgeführt seien, doch wie man sieht, erscheint ihm das Muster des vorliegenden Essays als beispielhaft.

Es kann sicherlich kein Zweifel daran bestehen, daß Fielding in diesem Essay – wie in all jenen, die Levine unter dem *persona*-Aspekt zusammenfaßt – eine ironische Haltung einnimmt, die – und das liegt im Wesen der Ironie – nicht die seine ist. Darüber hinaus – auch da ist Levine zuzustimmen – ist diese Haltung oft ambivalent. Dieses Phänomen wurde bereits früher festgestellt. Im Wesen der ironischen Haltung, soweit sie sich aus satirischer Absicht herleitet, liegt ebenfalls begründet, daß sie sich die Anschauungen und Verhaltensweisen des "Gegners" scheinbar zu eigen macht, und zwar durch die verschiedensten ironischen Methoden wie Zugeständnis, Lob, Verteidigung etc., um auf diese Weise den Gegner gleichzeitig aufzubauen und zu vernichten. Je konsequenter diese Haltung durchgeführt wird,

²⁹ *Champion*, I, p. 82.

³⁰ *Dry Mock*, p. 43.

³¹ *ibid.*, p. 45.

³² *Champion*, I, p. 83.

³³ *Dry Mock*, p. 46.

desto wirksamer ist sie nicht nur³⁴, sondern desto mehr nähert sie sich natürlich dem fiktiven Charakter. Doch ist hinter dieser Maske noch immer der Autor spürbar, und es bedarf sehr viel augenfälligerer stilistischer Mittel, um eine "persona qua persona"³⁵, das heißt als Fiktion in ihrem eigenen Recht, vom Autor abzuheben. Daher ist Levines Auslegung des *persona*-Begriffes, insofern er mehr bezeichnen soll als die ironische Pose des Autors, an den herbeigezogenen Texten nicht verifizierbar.

Nur in Levines letztem und bestem Beispiel, in *The Voyages of Mr. Job Vinegar*³⁶, ist seine Ausweitung des Begriffes *persona* angebracht. Fielding schrieb diesen satirischen Reisebericht aus dem Land der "Inconstants" verteilt über dreizehn Nummern, von denen nur noch eine in der zweibändigen *Champion*-Ausgabe erscheint, da die anderen erst nach dem 19. Juni 1740 in Druck gingen. In dieser Folge von Berichten eines Vorfahren von Captain Vinegar nimmt Fielding so ziemlich alle Themen in satirischer Form noch einmal auf, mit denen er sich während des Erscheinens des *Champion* auseinandergesetzt hatte und die ihm als die Grundübel seiner Zeit erschienen: "vanity and affectation" tauchen ebenso auf wie Korruption, Heuchelei, kurz alle Formen moralischen und geistigen Verfalls. Zusammengehalten werden die einzelnen Berichte durch die Person des fiktiven Erzählers Job Vinegar, dessen Hauptcharakteristikum darin besteht, daß er alles, was er sieht, völlig objektiv beschreibt, sich jeder Interpretation der Vorgänge enthält und die absurdesten Maßnahmen der "Inconstants" sozusagen "at their face value" akzeptiert. Ein Beispiel:

For the Representation of those Shews which our Crew fancied to have something of religious Worship in them, there are in every Town one or more large Edifices or Theatres, which are maintained at the publick Expense: In the largest of these, they generally perform their Operas; [...]. Their other theatrical Representations are confined to so few Characters, that they are rather like Lectures than Comedies. [...]. The Magistrates go to them in Form, where, as it is often the only Vacancies they have from their above mentioned Councils, they all go to sleep; which, together with the Behaviour of most of the other Spectators, assures me there is nothing religious in their Meetings; for, indeed, the Behaviour of the Performers would otherwise have inclined me to contrary Opinion; [...].³⁷

Die unterschiedlichen Auffassungen Jobs einerseits und der Matrosen andererseits von den erstaunlichen Einrichtungen der "Inconstants" interpretiert Levine:

Whenever they appear, the sailors always see beneath the surface of a situation, but are 'corrected' by Job who sees *only* the surface, and who [...] confuses the metaphoric with the literal. Representing worldly common-sense, the sailors are employed by Fielding to

³⁴ Vgl. auch Knox, *Irony*, p. 173 (IV, vi: "The virtue of consistency").

³⁵ Levine, *Dry Mock*, p. 37.

³⁶ ed. S. J. Sackett, in: Augustan Reprint Society, No. 67 (1958).

³⁷ No. 55, March 20, 1739-40, ebenfalls zit. bei Levine, *Dry Mock*, p. 58.

emphasize Job's lack of judgment. [...]. In sharp contrast to Job, the sailors represent the norm of clear vision which unobtrusively threads its way through the narrative. That they are continually rejected by Job serves only to intensify our impression of his blindness and of the irony of his position as a whole.³⁸

Ist das wirklich richtig? In der Tat akzeptiert Job nur das, was er wirklich sieht, aber ist das nur die "appearance", wie Levine sagt, oder ist es nicht viel mehr die "reality", die Fielding meint? Der gesunde Menschenverstand der Matrosen läßt diese erkennen, daß es sich bei der beschriebenen Zereemonie um einen Gottesdienst handelt – handeln soll. Sie erkennen den äußeren Anschein der Konvention. Doch Fielding will sagen, daß sich hinter der Gebärde des Gottesdienstes leerer Pomp, Gleichgültigkeit, Unglaube verbergen. Das ganze ist Theater im schlechten Sinne. Und genau das sieht Job, nämlich die eigentliche Realität hinter dem schönen Schein.

Was die Matrosen zum Beispiel für Gerichtsprozesse halten, erkennt Job ganz richtig als öffentliches Spiel. So scheint sich in der Figur des Job wieder einmal Fieldings Gestaltung ambivalenter "Charaktere" zu manifestieren. Im bloßen Raum der Reisefiktion – Levine führt noch eine ganze Reihe von Beispielen an – ist Job in der Tat der gutgläubige, ein wenig einfältige Reisende der Reisebericht-Tradition und, immer noch im Rahmen der Fiktion, ein ironisch konzipierter Charakter. Doch gleichzeitig und in viel stärkerem Maße ist er für die Satire auf England die sinngebende Schlüsselfigur, indem er quasi außerhalb der Fiktion die Satire Fieldings interpretiert. Die Matrosen erklären die Realität hinter dem Schein im Raum der Fiktion und geben dadurch zu erkennen, worauf sich die Satire richtet. Job enthüllt die Realität der Matrosen wiederum als Schein und zeigt dadurch, was die Satire *meint*. Darin liegt seine Hauptfunktion; die parallellaufende Satire auf die Reisebuchtradition und, wie Levine meint, auf den kritiklosen, passiven Zeitgenossen überhaupt, ist nur ein Nebenprodukt (auch hier versucht Fielding so viele Angriffsrichtungen wie möglich in einem kleinen Werk zusammenzufassen), denn die Englandsatire ist so überdeutlich, so wenig verbrämt, daß Fielding seinen Lesern Unrecht täte, wollte er damit ihre Gutgläubigkeit ironisieren. Als Beispiel mag eine Verspottung der Whigs und Tories dienen:

Of the TRY and the WHG.

There are two very venomous Animals, which the Natives call TRY and WHG. These Creatures are exceeding noxious when they are warm'd by the Beams of the Sun, tho' otherwise very innocent, and may be handled without any Danger. But after they have lain a considerable while in the Sunshine, they contract so much Venom, that they have been known to prove fatal to some who have only touch'd them with the Quill of a Goose.³⁹

³⁸ *Dry Mock*, pp. 57–8.

³⁹ *Champion*, No. 131, Sept. 13, 1740.

Oder der geradezu bösartige Angriff auf Walpole und seine Anhänger:

My reader may not be displeased with a short Account of the most material Tenets of a Sect which have made so much Noise in that Part of the World. I will therefore give him a Sketch transcribed from a little Book, called by them a GZTR [Gazetteer], which the *High-Priest*, by means of the CRTSR [creatures] and TLS [tools], spread abroad *gratis*, all over the Land.

The Creed of a Hum-Clumist.

Whoever will thrive in this World must become a perfect Hum-Clumist.

No one can come at MNEY, but through the Favour of the *High-Priest*.

If a Man can come at MNEY, no Matter by what Means; for tho' such a Man should stink alive, MNEY will make him sweet.

All Things spring from Corruption, so did MNEY, and therefore by Corruption he is most properly come at.

The PTRTS [patriots] talk of LERTY *, but do thou, O HUMCLUM give us MNEY.

* During my whole Stay among them, tho' I often heard this Word repeated, I could never comprehend what they meant by it.⁴⁰

In der Gestalt des fiktiven Berichterstatters Job Vinegar also, der im fiktiven Bereich einzig durch seine geistige Beschränktheit gekennzeichnet ist, verkörpert sich die ironische Haltung Fieldings in einer Weise, die den Übergang von ironischer Maske zu fiktivem Charakter kennzeichnet, das heißt die zur *persona* – auch in Levines Sinn – wird. Dieser fiktive Charakter qua ironisches Stilmittel hat – wie so oft bei Fielding – eine zweifache Funktion. In dem Maße, wie er sich als Reiseberichterstatter *ad absurdum* führt, interpretiert er zugleich Fieldings England-Satire. (Nicht nur Job versteht nicht, was mit dem Wort Freiheit gemeint ist; so, wie es gebraucht wird, kann es kein Mensch verstehen.)

Führt man sich vor Augen, daß Fielding hier zum ersten Mal eine längere, zusammenhängende Prosa-Satire schrieb, die um einen zwar wenig profilierten, aber mit komplizierten Funktionen ausgestatteten Charakter zentriert ist, so kann man mit Sackett übereinstimmen, wenn er sagt: "Perhaps the primary interest of the work is that the *Voyages* marks a point at which the dramatic satirist and essayist Fielding first began to make an approach, tentative though it was, toward the novelist."⁴¹

2.3 Das Zusammenwirken ironischer Stilmittel

Anders als Levine, der in seiner bereits zitierten Untersuchung verstreute Beispiele vor allem aus dem *Champion* und aus *Joseph Andrews* heranzieht, um mit ihnen jene Grundtypen rhetorisch-ironischer Stilmittel zu belegen, die ihm für die frühen Werke Fieldings repräsentativ erscheinen⁴², sollen

⁴⁰ *ibid.*, No. 98, June 28, 1740.

⁴¹ Fielding, *The Voyages*, Introduction.

⁴² *Dry Mock*, Kap. III, ii ("The Technique of Verbal Irony").

hier anhand zweier ausgewählter Essays aus dem *Champion* Entwicklung und Verflechtung ironischer Techniken demonstriert werden. Zwar schickt Levine seiner Untersuchung voraus, daß seine Systematik vorwiegend dem Wunsch nach Verdeutlichung der stilistischen Phänomene entspringt und daß es zu Zeiten schwer fällt, absolute Trennungslinien zwischen einzelnen Formen der Ironie zu ziehen, da diese sich in Fieldings Praxis oft überdecken oder überschneiden⁴³, doch ist es wichtig, gerade diese formalen wie funktionalen Überschneidungen bereits im *Champion* vorzuführen, da die hier gewonnenen Einsichten in Fieldings ironischen Stil als Gesamtphänomen für die Betrachtung seiner späteren Prosa von großer Bedeutung sind. Es folgt daher als erstes die Interpretation des Essays [“On Turncoats”]⁴⁴, der unter dem bezeichnenden Motto aus Horaz steht: “Quid placet, aut Odio est, quod non mutabile credas?”

I. Das Argument der Einleitung⁴⁵ beginnt mit einer sprachgeschichtlichen Behauptung, die durch zwei Beispiele aus der Antike und der Moderne unterstützt wird. Die als Beispiele herangezogenen Wörter werden von Fielding ihres kulturgeschichtlich bedingten Bedeutungsgehaltes entkleidet und als Wörter an sich behandelt, wodurch die Argumentation von vornherein schief wird.

Several Words, in all Languages, very harmless in themselves, have, with great Injustice, been wrested and perverted to ill Meanings, and, by long Use and Corruption, been brought to convey Ideas foreign to their original Signification; such was the *Greek* Word for Tyrant, which originally signified no more than King; and such are in our Language the Words Knave, Villain, etc. Words which have been once used in a much better Sense than they at present enjoy.

Diese Behauptung erhält durch stark präjudizierende Normen und Verben wie “Injustice”, “ill Meanings”, “Corruption”, “to wrest”, “to pervert” eine emotionale Färbung. Ein Schlüssel zur wahren Meinung des Autors wird aber bereits hier geliefert durch eben die Wahl der Beispiele – “Tyrant”, “Knave”, “Villain” – die im festen Rahmen moralischer Konventionen einen negativen Respons im Leser hervorrufen. Auch erzeugt der umgangssprachlich gängige verbale Ausdruck “to enjoy” + Objekt im Sinne von “to have the use, advantage of”, in der Kopplung mit dem Subjekt “the Word Villain” und dem Objekt “Sense”, eine ironische Spannung: “the word

⁴³ *ibid.*, p. 65.

⁴⁴ *Champion*, Jan. 12, 1739–40, vol. I, pp. 179–82 (Titel von mir. Alle folgenden Zitate beziehen sich auf diesen Essay). Vgl. auch die Interpretation dieses Essays von Hatfield, *Language of Irony*, chap. I (“The Corruption of Language”), pp. 7ff., die unter dem speziellen Aspekt der intendierten “Sprachreinigung” steht.

⁴⁵ Die Nummerierung der einzelnen Abschnitte ist von mir.

villain enjoyed a different (better) sense“⁴⁶, das heißt durch sprachliche Mittel wird bereits eine Korruption vorgeführt.

II. Im nächsten Absatz wird das Argument an dem zentralen Beispiel “turn-coat“ entwickelt. Eingeführt mit einer grammatischen Bemerkung, die strenge Wissenschaftlichkeit suggerieren soll, wird das Nomen sogleich pseudo-historisch ausgelegt und auf einen nicht verifizierbaren Wertgehalt festgelegt, der sich in den Wörtern “good Housewifery“, “prudent“, “handsome“ und “decent“ ausdrückt:

The Word *Turn-coat* is an Instance of this Injustice. This is a compound Word, intended to express what we generally call good Housewifery. The *Turn-coats* were no others than certain prudent Persons, who, as soon as their Coat was sufficiently soiled on one Side, were wont to order it to the right about, and make a very handsome and decent Figure with the other Side.

Indem Fielding die weitgehend fiktive Etymologie des Wortes “turn-coat“ als Wertkriterium für das damit Bezeichnete verteidigt, stellt er den negativen Bedeutungsgehalt klar heraus. Hatfield formuliert diesen Vorgang sehr bildlich:

If ‘turn-coat’ in its original literal sense meant what Fielding says it did, then it expressed not ‘good Housewifery’, but just the opposite – the kind of grubby attention to appearances typified by sweeping dirt under the carpet or changing one’s collar instead of taking a bath.⁴⁷

III. Die im nächsten Absatz folgende, scheinbar wertfreie Analogie, die die Entsprechung von “ökonomischen“ und politischen “turn-coats“ herstellt, bezieht jedoch ihre Wertung aus dem vorhergehenden Absatz. Denn eine vollständige Analogie besagt nicht nur, daß Meinungen wie Mäntel gewendet werden, sondern auch warum, nämlich weil “their Coat was sufficiently soiled on one Side“, eine Analogie, die man heute wohl mit “schmutziger Weste“ übersetzen würde. Die Analogie setzt also gleichzeitig eine wertende Prämisse:

Hence this Term became afterwards metaphorically applied to those Gentlemen, who, perhaps, from much the same Reason, turned from one Party to the other; changing their Opinions as the other did their Coats, to the very Reverse of what they formerly were.

IV. Der Autor will nun die Meinung der Öffentlichkeit über “turn-coats“ revidieren, wobei das Epitheton “unhappy“ wiederum die emotionale Komponente des Arguments unterstreicht:

But, however unhappy this Word may be in the Opinion of the World, who are apt to express a very great Detestation to it, I can by no means see any just Cause for these

⁴⁶ Hier liegt ein Beispiel für *connotative irony* im Sinne von Hutchens und Levine vor, d.h. ein Wort, dessen Bedeutung im engeren Kontext durch den weiteren Kontext ironisch verschoben wird. Anders ausgedrückt wird die Wortbedeutung durch die Kontextbedeutung relativiert.

⁴⁷ *Language of Irony*, p. 8.

Censures; on the contrary, I think it hath a very strong Title to those frugal Honours which it originally received, and to which I hope these my Labours may again restore it.

In diesem so eindeutig scheinenden Satz ist allerdings eine doppelte Ironie verborgen. Auf der ersten Ebene verteidigt der Autor nur das, was er in Wahrheit auch ablehnt, und es liegt eine einfache ironische Verteidigung vor. Auf der zweiten Ebene jedoch, die sich durch den Relativsatz "the Opinion of the World, *who are apt* to express a very great Detestation to it" aufschließt, wird die öffentliche Meinung entlarvt. Wäre sie nämlich wirklich so stark negativ, daß sie eine sittenformende Kraft darstellte, dann brauchte dieser Essay nicht geschrieben zu werden. Doch die Welt *neigt* dazu, ihrem großen Abscheu Ausdruck zu geben. Dieses "who are apt to" scheint mehr als eine einfache Litotes zu sein. Auch hier wieder – wie oben schon – dient der Kontext eines Verbs oder verbalen Ausdrucks dazu, den gesamten Satz zu entlarven und seine eigentliche Bedeutung bloßzulegen. Interpretierte man diesen Satz umständlich, so hieße er mit allen Implikationen: Überläufer sind verabscheuenswert, doch da die Öffentlichkeit dieser moralischen Wahrheit nur lauttönenden Lippendienst erweist, ansonsten aber die Überläufer toleriert, ist das Wort "turn-coat" gar nicht das Schimpfwort, als das es erscheint. Folglich ist die Ironie dieses Satzes doppelbödig insofern, als sie sich gegen die richtige (falsche) Bewußtseinshaltung der Öffentlichkeit richtet, diese jedoch im Grunde genommen teilt (nicht teilt). So liefert dieser Satz wieder ein besonders gutes Beispiel für eine typische Verfahrensweise Fieldings, die darin besteht, den Anschein des Moralischen zugleich mit dem Unmoralischen anzugreifen – ein Vorgang, der in extremer Verkürzung eine fast paradoxe Doppelgesichtigkeit annimmt.

V. Mit dem fünften Absatz setzt nun die eigentliche Verteidigung ein, die von einer richtigen Maxime ausgeht, diese jedoch fast unmerklich so verfälscht, daß sie schließlich zu einem Trugschluß führt:

It must be granted, that no Man is so good a Judge of the true Merits of a Cause, as he who hath been on both Sides of it. It is not sufficient to say, that this Knowledge may be acquired by a strict Examination into them: It is notorious, that, while a Man is attached to one Party, he is always partial in this Enquiry; nor is he indeed able to search to the Bottom, there being certain Secrets at the Bottom of all Parties, which no one discovers, but to Men of the same Principles. So that, thoroughly [sic!] to understand which Side of the Question hath the greatest Right, it is perfectly necessary for a Man to have declared himself on both.

Die einleitende Maxime kann noch als verbindlich akzeptiert werden, wenn man "to have been on both Sides of a Cause" einfach als Kenntnis beider Seiten versteht. Die nächste Behauptung, "it is not sufficient . . .", ist ebenso apodiktisch wie falsch, denn gerade eine genaue Untersuchung der für und gegen eine Sache sprechenden Gründe sollte am Anfang jeder politischen Entscheidung stehen. Wenn man jedoch erst einer Partei angehört, ist es in

der Tat schwierig, die Gegenpartei "unparteiisch" zu beurteilen. Doch ist dieses psychologische Faktum irrelevant, da es *a posteriori*, das heißt nach der einmaligen Entscheidung, auftritt. Der folgende Grund ist noch unzureichender, da die nur den Adepten enthüllten Geheimnisse einer Partei – in sich eine Ironie – für die Beurteilung dieser Partei kein Gewicht haben können, sofern sie nicht in der Politik dieser Partei Ausdruck finden. Der zusammenfassende Schluß aus all diesen unzureichenden Gründen ist aus der Kenntnis Fieldings heraus ein reiner Sarkasmus. Denn für Fielding kann eine Partei nicht mehr Recht als die andere haben, sondern es gibt überhaupt nur Recht und Unrecht.

Doch läßt es Fielding noch lange nicht genug sein und unterstützt seine Verteidigung noch mit einer ganzen Reihe von Argumenten vorwiegend pragmatischer Natur, die, an Deutlichkeit zunehmend, auch den letzten Zweifel selbst im "verstocktesten" Leser beseitigen müssen.

VI. Besides, a Man, who will rigidly adhere to one Set of politic Principles, must sometimes unavoidably fall under the severest Censure of the Law. What is Loyalty in one Reign, is High-Treason in the next. In *James II's* Time, a Man would have been hanged for not doing, what in the next Reign he would have been hanged for doing. In the Civil Wars between *Charles I.* and his Parliament, this was more notorious: It was necessary then for any one who would sleep in a whole Skin, to change his Party as often as his Linnen.

Auch hier wird eine historische Halbwahrheit zum absoluten pragmatischen Test erhoben, wobei unterstellt wird, daß es erstens für einen Politiker ausschlaggebend sei, um jeden Preis im Amt zu bleiben, und zweitens, daß Prinzipien im Augenblick der persönlichen Bedrohung hinfällig werden. Zwar hat die Geschichte gelehrt, daß dieser letzteren Prämisse ein hoher Grad an empirischer Wahrheit zukommt, doch Fielding ließ keinen Zweifel an seiner eigenen Position. Aus einer Fülle von Belegstellen braucht nur eine herausgegriffen zu werden:

Among the ancient *Romans* it was accounted *dulce et decorum pro patria mori*; and our own Ancestors have shewn their Opinions the same by their noble Actions; but our modern fine Gentlemen have refined upon the Virtue of the Ancients, and think it much more *dulce et decorum* to have no Concern for their Country, and to keep out of Harm's Way; [...].⁴⁸

VII. Im nächsten Absatz wird dann auch der pragmatische Test sofort *ad absurdum* geführt. Auf den Reisenden, der sich schließlich jeglicher Prinzipien enthält, richtet sich Fieldings ironisches Lob:

Reproach, tho' fixed to the Name of *Turn-coat*, is however often avoided by that Practice. I knew a Gentleman, who, in his Travels through *Europe*, was well received every where, by having travelled through as many Religions as he did Countries, and very wisely recommended himself when he came Home, by throwing off all.

⁴⁸ *The True Patriot*, No. 25, April 15 – April 22, 1746.

VIII. Während die beiden vorhergehenden Begründungen, Unparteilichkeit durch genaue Kenntnis der Parteien und Zwang durch persönliche Gefahr, noch einen Anspruch auf Gewicht hatten, gibt das nun folgende Argument – das Ideal der „Good Fellowship“ – in seiner Leichtfertigkeit jeden Anspruch auf, ernst genommen zu werden:

Good Fellowship ought to be cultivated every where, but it will be impossible for any Gentleman to live in any tolerable Share of it with his Neighbours, without this Virtue. He must be with one of his Neighbours a *Whig*, with the other a *Tory*. Indeed, this is only to be done by Men moderate in their Principles, and will be by no means practicable to such as have signalized themselves very particularly on either Side. Such Men, whenever the Majority is on the opposite Side to what they have hitherto taken, must positively deny all they have formerly asserted; in short, they must turn their Coat throughout.

Der erste Satz, wieder eine *Maxime*, ist an sich nicht anzuzweifeln, doch die aus ihm entwickelten Schlußfolgerungen stehen zu ihm in keiner logischen Abhängigkeit. Das mehr christliche Ideal der „Good Fellowship“, das man auf den Begriff der *Caritas* reduzieren könnte, und das Ideal des Gentleman, das unter anderem die Reibungslosigkeit in menschlichen Beziehungen zum Inhalt hat⁴⁹, modifizieren zwar mehr oder minder weitgehend die Art und Weise sozialen Umgangs, lassen sich aber durch eine Fehlinterpretation in den Dienst der Heuchelei stellen. (Auch liegt ein logischer Fehlschluß vor, denn wenn jeder sich der Meinung seines Nachbarn anpaßte, gäbe es überhaupt keine Meinung.) Heuchelei, so heißt es als krönender Abschluß, ist auch praktischer, da man sich bei einem Überlaufen zur Mehrheit nicht gleich von seinem ganzen vergangenen Leben zu distanzieren braucht.

IX. It may perhaps be asked, and it is a Question not easy to answer, How often a Man may be allowed to change his Sides? Surely he who hath been on both Sides the Question, may, when he finds his former Principles the justest, revert to these Principles; nor do I see why, on very weighty Considerations, he may not take a fourth Trip also.

Die ironische Frage, wie oft man denn überlaufen dürfe, wird mit großem Ernst behandelt, der noch unterstrichen wird durch die zahlenmäßige Einschränkung der Überläufe auf höchstens vier, da man doch nach den vielen guten Gründen, die zuvor gegeben wurden, jede Zahl als gerechtfertigt ansehen dürfte. Die scheinbar wohlervogene Begrenzung auf eine definitive Zahl erscheint daher doppelt komisch. Die Ironie des Epithetons „weighty“ ergibt sich aus dem weiteren Kontext.

X. As for the Reasons which may justify these Changes they are so many and various, that I cannot be expected to assign them all here. Surely a Man is no more obliged to

⁴⁹ Siehe auch Fielding, „An Essay on Conversation“, *The Works*, ed. L. Stephen, vol. VI, „Good-breeding makes it necessary not to hurt other people or give offence.“ Daher soll man im Gespräch bestimmte Themen meiden, z. B. „Arguments, General Reflections on Countries, Religions, and Professions“, womit allerdings Verallgemeinerungen gemeint sind.

stick to his Principles, when they disappoint him, than to his Friends. Any ill Usage from his Party, any Refusal of what he thinks himself entitled to, no doubt sufficiently justify this Exchange. How much indeed a good large Offer from the other Party, when he hath nothing to complain of from his own, may speak in his Behalf, I cannot say; but surely, such is the Weakness of human Nature, that it ought to be considered in his Favour, and will, no doubt, if not sufficiently justify him, very considerably lessen his Fault.

Man wird sich wohl fragen müssen, ob die Wiederaufnahme des Kataloges (un)zureichender Begründungen, der mit dem Abschnitt VIII zunächst abgeschlossen schien, als kompositionelle Schwäche des Essays zu werten ist. Abgesehen davon, daß die Argumentation in zunehmendem Maße satirisch wird und die Analogie von Freundschaft und Prinzipien den moralischen Komplex aus einem mehr spekulativen in einen praktischen Alltagsbereich versetzt, der durch die dann folgenden Gründe – innerparteilicher Zwist, Bestechung – weiter ausgemessen wird, abgesehen also von der satirischen Zuspitzung scheint sich auch eine Verschiebung des Angriffs, respektive die Miteinbeziehung eines neuen satirischen Objektes anzubahnen.

Bisher ging die Argumentation von der Lage oder besser Zwangslage des Individuums aus, das sich genötigt sieht, der einen oder anderen Partei den Vorzug zu geben. Doch die letzten Sätze dieses Absatzes beziehen eindeutig die Korruption des Parteiwesens an sich ("good large Offer") mit ein. Die Praktiken der Parteien, sich durch hohe Bestechungsgelder ihre Mitglieder zuzuwerben, sind genauso verwerflich wie die Politiker, die sich ihnen unterwerfen. In der ironisch-benevolenten Haltung des Autors, der für die Bestochenen die allgemeine Schwäche der menschlichen Natur als Entschuldigung heranzieht, liegt gleichzeitig eine Ablehnung jener, die sich menschliche Schwäche zunutze machen. Der zweimal vorkommende Unsagbarkeitstopos ("I cannot be expected to assign them all here" und "I cannot say") unterscheidet sich in der dahinterstehenden Haltung insofern, als er das erste Mal unironisch gebraucht wird, denn der Gründe sind in der Tat viele – nur rechtfertigen sie nichts – und das zweite Mal ironisch. Der Autor nimmt hier die Haltung des Nichtwissenden an und überläßt die Entscheidung dem Leser, der jedoch im folgenden Satz ironisch zugunsten des "Angeklagten" präjudiziert wird. Die deutliche Stellungnahme gegen das Parteiwesen wirft nun rückwirkend ein neues Licht auf den Essay – und die Abschnitte III, V, VI und VIII lassen sich jetzt ebenso als Angriffe auf die Praktiken der herrschenden Parteien lesen. Wie bekannt ist, lehnte Fielding das Parteiwesen überhaupt ab; viele Stellen aus dem *Champion*⁵⁰, dem *True Patriot*⁵¹, dem *Covent-Garden Journal*⁵² und zuvor aus *Jonathan Wild* und *Amelia* zeigen das. Als Beispiel mag ein Zitat aus dem *True Patriot* dienen:

⁵⁰ *Champion*, February 14, 1740.

⁵¹ *True Patriot*, Nos. 1, 2, 14, 18, 24, 28, 29, 33.

⁵² *Covent-Garden Journal*, No. 4, January 14, 1752 ("A Modern Glossary").

[...] I am of no Party, a Word which I hope, by these my Labours, to erradicate out of our Constitution: This being indeed the true Source of all those Evils, which we have Reason to complain of.⁵³

Hinter der ironischen Verteidigung der politischen Apostasie verbirgt sich also gleichzeitig ein Angriff auf das Parteiwesen, das in Fieldings Augen Wurzel auch diesen Übels ist. Insofern ist die Maxime in Abschnitt XII⁵⁴, so einleuchtend sie fast klingen mag, ebenfalls dubios:

XII. I know it hath been laid down, as a Maxim of good Policy, by one of no inconsiderable Reputation, to stand firm to your Principles, inasmuch as you may be assured that the Party you adhere to will one time or other get the Ascendent.

So sehr eine Partei von dieser Hoffnung lebt und danach streben muß, sie zu verwirklichen, so sehr dürfte dieser Satz für Fielding den Charakter des nur Zweckbestimmten, machtpolitisch Orientierten und moralisch Wertfreien gehabt haben. Und daher ergibt sich der reibungslose Übergang von einer zweifelhaften Maxime zu einem geradezu zynischen Ratschlag:

But Vitae summa brevis, Spem nos vitat inchoare longam. Put not off 'till To-morrow what you can do to Day; you may die before you attain that by a Change in the Government, which you may perhaps get now by a Change in your own Principles.

Die genaue Analyse des vorliegenden Textes zeigte zunächst einmal, daß dieser so leicht hingeschriebene und einheitlich erscheinende Essay seinen Sinn aus einer Fülle ineinander verschachtelter und von einander abhängender ironischer Manöver bezieht. Am leichtesten identifizierbar sind die verbalen Manöver, in denen man rhetorische Stilprinzipien wiedererkennt. Geht man in der Reihenfolge des anfangs aufgestellten Katalogs vor⁵⁵, so ergeben sich folgende ironische Figuren:

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Understatement (Litotes) | IV "who are apt" |
| 2. (Sokratische) Selbsterabsetzung | X "I cannot say" |
| 3. Direktes Lob | VII "Very wisely" |
| 4. Einfaches Zugeständnis | XII "I know" |
| 5. Ironischer Ratschlag | XII "Put not off" |
| 6. Ironische Verteidigung | Grundplan und II, IV, X |
| 7. Falsches Argument | I Falsche etym. Behauptung |
| | III Falsche Analogie |
| | V, VI, VIII, X |
| | V, VI, VII, VIII, IX |
| | erreichen in ihrer Aufeinanderfolge eine <i>reductio ad absurdum</i> . |
| 8. Burleske | VII ist eine Burleske von VI. |

⁵³ No. 1, November 5, 1745.

⁵⁴ Ich übergehe den Abschnitt XI, der lediglich bekannte Gestalten aus der Geschichte – Alkibiades, Themistokles, Coriolan, Colonel Hurry aus dem Bürgerkrieg – als legitimierende Beispiele heranzieht.

⁵⁵ Vgl. pp. 11–13 dieser Arbeit.

Dazu tritt noch 9. die ironische Frage in IX, die man allerdings zu 2. zählen könnte.

Sämtliche Techniken (mit Ausnahme der Litotes) lassen sich unter der Tadel-durch-Lob-Methode zusammenfassen. Offensichtlich jedoch reicht die einfache Katalogisierung der im 18. Jahrhundert theoretisch definierten verbalen Techniken nicht aus, um Fieldings Vorgehen zu beschreiben, das sehr häufig in einer Verknüpfung mehrerer Methoden besteht.

Levine führt daher in seiner Analyse des frühen ironischen Stils Fieldings eine Reihe von Begriffen ein, die eine Kombination mehrerer anerkannter rhetorischer Stilmittel darstellen⁵⁶. So faßt er die Techniken des direkten Lobes, des Tadel-durch-Lob und Lob-durch-Tadel wie die der einfachen Umkehrung unter dem Begriff *denotative irony*⁵⁷, die sich meistens nur eines einzelnen Wortes bemächtigt, sich jedoch auch als Anspielung auf einen anderen, zum Beispiel professionellen Bereich, oder als formale Stilisierung, zum Beispiel im *mock-battle*, äußern kann.

Im vorliegenden Text tritt *denotative irony* vor allem als direktes Lob auf, zum Beispiel auch in dem vorher nicht zitierten Abschnitt XI: "If we look into Antiquity, we shall find several of the most eminent Heroes glorious Examples of this Practice, [...]."

Der bereits erwähnte Begriff der *connotative irony*⁵⁸ umfaßt einerseits die Tadel-durch-Lob-Technik, indem der Kontext die positive Bedeutung eines Wortes als negativ enthüllt, zum anderen aber eine typische Technik Fieldings, bei der die Wortbedeutung durchaus nicht lobend sein muß, die Kontextbedeutung jedoch negativ ist, ohne sich notwendigerweise antithetisch zur Wortbedeutung zu verhalten. Die Beispiele waren hier I "enjoy" und IV "apt".

Die Verbindung von direktem Lob und sokratischer Haltung nennt Levine "reversal of statement", das praktisch nur eine quantitative Erweiterung der *denotative irony* darstellt, das heißt also hauptsächlich als Tadel-durch-Lob auftritt und daher Techniken wie den ironischen Ratschlag oder das Zugeständnis umfassen kann, wie im vorliegenden Text zum Beispiel in Abschnitt XII. Zu übergehen sind die Begriffe "irony by implication" und "ironic undercut", da sie für den vorliegenden Essay nicht relevant sind. Die bei Levine jedoch folgende Diskussion des (traditionellen) Begriffes *ironic defense* ist insofern interessant, als sie auf die Zusammenhänge von falschen Motiven, manipulierten und falsch interpretierten Beweisen, auf die *reductio ad absurdum* einer "logischen" Argumentationskette, auf Syllogismen, Analogien und falsche Schlüsse hinweist, die unter der ironischen

⁵⁶ *Dry Mock*, pp. 66ff.

⁵⁷ Nach E. N. Hutchens, *Irony in 'Tom Jones'*.

⁵⁸ Ebenfalls nach Hutchens.

Verteidigung subsumiert sind und die sich fast alle an dem hier untersuchten Text nachweisen ließen.

Die Textanalyse macht aber noch ein zweites deutlich – und zwar, daß weder ein einfacher Katalog vorgegebener Mittel, noch auch eine Beschreibung der tatsächlich angewandten Techniken, wie sie Levine an vereinzelt Stellen des *Champion* praktiziert, hinreichend sind, die Komplexität des Stils völlig zu erfassen. Das Mißverständnis, daß Fieldings Ironie im *Champion* simpel sei, wird auch von Levine geteilt, auch wenn er von "relative sophistication"⁵⁹ spricht. Als vorherrschende ironische Technik nimmt Levine die "ironic mask", die *persona* an, eine Meinung, die bereits weiter oben angefochten wurde, und fährt dann fort: "In those *Champion* essays where he disguises himself behind a simple, ironic pose rather than behind a full-blown mask, Fielding employs almost all of the verbal techniques described earlier, the single exception being connotative irony, which appears not at all."⁶⁰

Zwei Behauptungen sind anzufechten. Einmal, daß Fielding im *Champion* keine *connotative irony* verwende. Ausgehend von Eleanor Hutchens' Definition⁶¹ scheint es gerechtfertigt, die beschriebenen Phänomene, das heißt die Relativierung der Wortbedeutung durch die Kontextbedeutung, unter den Begriff *connotative irony* zu stellen, auch wenn der Effekt nicht immer komisch ist. Zum anderen aber scheint doch die Behauptung von der "simple ironic pose" nicht haltbar. Der vorliegende Essay – und er ist nur ein Beispiel – zeigt gerade, daß die Haltung des Autors ambivalent ist, daß sich die ironische Pose nicht eindeutig festlegen läßt (es sei denn, man wolle sie auf die Ausgangsstellung des Moralisten reduzieren), daß der mehrseitig geführte Angriff auf verschiedene Mißstände oder auf Ursache und Wirkung gleichzeitig eine vieldeutig interpretierbare stilistische Ausformung bewirkt, die, sofern sie in ökonomischer Konzentration auftritt, zu dem führt, was hier die *Ambiguität des doppelten Angriffs* genannt werden soll. Diese Mehrdeutigkeit soll an einem weiteren Beispiel exemplifiziert werden.

Der folgende Essay vom 16. Februar 1739–40⁶², den man "On Charity" überschreiben könnte, wurde speziell um der Schwierigkeiten willen ausgewählt, die er einer Deutung – insbesondere unter dem Aspekt der Ironie – bereitet. An ihm wird offensichtlich, daß sich das Phänomen schriftlich

⁵⁹ *Dry Mock*, p. 147.

⁶⁰ *ibid.*

⁶¹ "The three techniques of connotative irony – the shift up, the shift down, and the shift aside – resolve themselves into a single technique, in that all of them, by suggesting what is not true or good or appropriate, throw into sharp relief what is." (*Irony*, p. 146).

⁶² *Champion*, I, pp. 274 ff. (Alle folgenden Zitate *ibid.*).

fixierter verbaler Ironie einer werkimmanenten stilkritischen Analyse durch- aus nicht immer gänzlich erschließt, sondern daß die historische Kenntnis des Autors und seines Gedankenkosmos wesentlich hinzugezogen werden muß.

I, 1. Der Tenor des ersten, einleitenden Absatzes ist sachlich⁶³: Zeitalter wie Nationen zeichnen sich durch bestimmte Charakteristika aus. So, wie verschiedene Sitten verschiedenen Ländern eigen sind, so unterscheiden sich die verschiedenen Zeitalter durch ihre Moden ("Fashion") – nicht nur in der Architektur, Kleidung, etc. sondern:

[...] a more delicate Eye may carry the Speculation much farther, may perceive on a very short Consideration, somewhat of this Characteristic in our Minds, and will, I believe, see sufficient Reason to conclude, that we think, as well as act by Fashion.

Dieser letzte Satz ist sozusagen "ironieverdächtig", wenn man sich daran erinnert, daß Fielding Zeit seines Lebens gegen Auswüchse der Mode polemisiert hat. Jedoch liegt der Akzent dabei meist auf *Auswüchsen*. Im *Covent-Garden Journal*, No. 37⁶⁴, ironisiert Fielding "People of Fashion", indem er "Fashion" scheinetymologisch auf Begriffe wie "Doing Nothing", "Affectation" und "Fascination" hinbiegt. Aber auch hier richtet sich der Angriff in erster Linie auf falsche Verhaltensnormen, gegen die sie bezeichnenden Benennungen erst in zweiter Linie. Nicht "Fashion" an sich, sondern bestimmte, abzulehnende Ausformungen stehen im Mittelpunkt des Angriffs.

I, 2. Auch der zweite Teil der Einleitung gebärdet sich ernst und sachlich: Historiker und Kritiker unterscheiden demzufolge verschiedene Epochen mit charakterisierenden Epitheta wie "Learned Age", "Dark Age" etc. Bestimmte Systeme werden in einer Zeit bewundert, dann verdammt, das heißt sie sind zeitweilig in Mode, dann unmodern. Als zeitgenössisches Beispiel führt Fielding einen Autor an, in dessen Stück ein Geist auftrat und der von seinem Freund gewarnt wurde, "that *Ghosts were out of Fashion*". Dieser Absatz schließt also ebenfalls in einer Weise pointiert, die aufmerken läßt. Doch ist es eigentlich nur die Formulierung des letzten Satzes, die komisch wirkt, während die Substanz des Satzes einem durchaus bekannten geistesgeschichtlichen Befund entspricht.

II. No Nation under the Sun can give more pregnant Instances of this Force of Fashion on the Mind, than our own. [...]. Particular Virtues and Vices have been as generally in Vogue at certain Seasons as the Fardingale, the Ruff, the Hoop, the broad Brim, the narrow Brim, or any other Singularities of Dress have been among us.

Der sarkastische Ton des letzten Satzes, in dem behauptet wird, daß in England Tugenden und Laster ebenso der Mode unterworfen seien wie die

⁶³ Der Länge wegen kann nicht der ganze Text zitiert werden. Die Nummerierung der Absätze ist von mir.

⁶⁴ Jensen I, pp. 344 ff.

Eigentümlichkeiten der Kleidung, ist unüberhörbar. Die Analogiesetzung so disparater Elemente wie Tugend/Laster und modische Kleidung könnten ironisch auf die Prinzipienlosigkeit verweisen, die der Moral der Zeit zugrunde liegt. Ein genaueres Durchdenken dieser Analogie bringt einen allerdings sofort in Schwierigkeiten. Tugendhaftes Verhalten nicht aus Prinzip, sondern aus Konformismus, ist moralisch vielleicht abzulehnen, immer aber noch besser als lasterhaftes Verhalten – denn der Begriff der Lebenslüge ist noch nicht geprägt. Und ist gar Laster aus Prinzip dem Laster aus Modehörigkeit vorzuziehen? Hier entfernt man sich offenbar immer weiter von Fieldings Gedankenkreis und muß sich daher erst weiter vortasten.

III. Nicht von den Eigentümlichkeiten vergangener Zeitalter soll die Rede sein, sondern von des Autors eigener Zeit,

which I hasten to the more eagerly, as I have the Pleasure to observe, that the amiable Characteristic of the present Age is Charity.

Es heißt hier wohlgermerkt "Characteristic" und nicht "Fashion" – dennoch stellt sich die Frage, ob nach dem vorhergehenden Absatz mit seiner merkwürdigen Analogiebildung ein so eindeutig enthusiastisches Urteil nicht notwendigerweise ironisch sein muß. Eine andere, ebenfalls recht enthusiastische und dabei völlig unironische Stelle aus dem *Covent-Garden Journal* vom 2. Juni 1752⁶⁵ macht die gleiche Aussage wie das eben erwähnte Zitat:

Charity is in fact the very Characteristic of this Nation at this Time. – I believe we may challenge the whole World to parallel the Examples which we have of late given of this sensible, this noble, this Christian Virtue.

Dagegen heißt es in der 7. Nummer des *True Patriot* vom 17. Dezember 1745⁶⁶ in einem Beitrag von Parson Abraham Adams⁶⁷: "Can we expect to find Charity in an Age, when scarce Any refuse to own the most profligate Rapaciousness?"

Die letztere Äußerung steht im Einklang mit dem Charakter des Parson Adams, wie er in diesem Brief weiter ausgeführt ist, und dessen hortativer Absicht. Fielding spricht hier unter einer – unironischen – Maske. Dem vorhergehenden Zitat kann man wohl ebenfalls didaktische Absichten unterstellen, wenngleich der Autor diesmal lobt, nicht tadelt. In der Fortsetzung weist nun der folgende Absatz des *Champion*-Essays eine so große Ähnlichkeit mit der Stelle aus dem *Covent-Garden Journal* auf, daß der Verdacht der Ironie wieder hinfällig wird:

IV. The numberless and I believe unequalld * Instances of Charity, which we have carefully collected, as far as they have come to our Knowledge, do (as we have often observed)

⁶⁵ Jensen II, pp. 9 ff.

⁶⁶ Locke, pp. 81 ff.

⁶⁷ Fielding ließ Parson Adams außerhalb des *Joseph Andrews* noch häufiger auftreten. Vgl. dazu Locke, Kommentar zu *The True Patriot*, p. 85.

a real Honour to our Age and Nation, and this is a truly Christian Virtue, nay, I will venture to say, the most Christian Virtue: It is this, which, in the Scripture Language, covers a Multitude of Sins⁶⁸; without which, to speak with the Tongues of Men and Angels, is but as sounding Brass or a tinkling Cymbal; without which Prophecy Knowledge and Faith are represented as nothing. This Virtue hath shone forth brighter in our Time, than at any Period which I remember in our Annals.

* Alluding to the Distributions made to the Poor during last Year's severe Winter.

Aber sofort muß man die Behauptung, daß der Verdacht der Ironie hin-fällig werde, wieder einschränken, wenn Fielding im gleichen Absatz fort-fährt:

Since, therefore, so noble a Spirit is raised among us, every Man must wish to see it conducted in a Manner which may render it as extensively beneficial as possible, to which Purpose I shall likewise throw in my Mite of Charity, and give a little of my Ink (which is all that I have to give) on this Occasion; by the Help of which, I shall endeavour to point out the properest Objects, as they appear to me, of this Virtue.

Wiederum ist es nicht die Aussage des Satzes, die in sich etwa brüchig wäre. Es gibt genügend Fielding-Stellen, aus denen eindeutig hervorgeht, welche Bedeutung Fielding einer durch kritische Einsicht erleuchteten und sinnvoll angewandten Nächstenliebe zumißt. Wieder ist es eine gewisse Inkompatibilität der sprachlichen Teile, ein Gefälle in der Tonhöhe: "so noble a Spirit" – "a little of my Ink", die dem Text etwas Schillerndes verleihen und Ironie vermuten lassen. Ehe Fielding sich nun aber – wie angekündigt – jenem Personenkreis zuwendet, dem seiner Meinung nach Wohltätigkeit erwiesen werden sollte, schweift er noch einmal ab und tadelt jene Menschen, die in der Ausübung ihrer Wohltätigkeit zu diskret sind und die, obwohl äußerst großzügig, aus Bescheidenheit ihren Namen verbergen,

an Error which the whole Body almost of the Clergy have unwarily fallen into on this Occasion, contrary to that express Precept. *Let your Light so shine before Men, that they may SEE your Good Works*: But whoever considers the Force of Example or of Fashion, as I have said above, must think that he who is publicly charitable is doubly charitable, and that a great Man, by giving Examples of Goodness, may, in some Measure, draw to himself the Merit of that of others; [...].

Der Text stellt einen vor eine Reihe von Fragen, deren Beantwortung davon abhängen wird, ob man ihn ironisch verstehen will oder nicht. 1. Ist in Fieldings Augen das bescheidene Zurücktreten hinter die eigenen guten Werke wirklich ein Fehler? 2. Meint er in der Tat, daß die Geistlichkeit diesem Irrtum verfallen ist, oder will er ironisch verhüllt andeuten, daß der Klerus zu wenig Gutes tut, da man gar nichts davon merkt? 3. Soll man sozusagen aus didaktischen Gründen seine Wohltaten an die große Glocke hängen, damit andere sich zu gleichem Tun angeregt fühlen? Die Vermutung, daß es sich unter anderem um einen ironischen Seitenhieb auf den

⁶⁸ Vgl. dazu auch *The True Patriot*, No. 7, und *Covent-Garden Journal*, Nos. 39 und 44.

Klerus handeln könnte, ist an diesem Text nicht verifizierbar und aus der Kenntnis Fieldings heraus zu verneinen. Zu Ende der langen, dreiteiligen Abhandlung "The Apology for the Clergy" (Concluded April 19, 1740) heißt es:

[...] for as nothing can hurt Religion so much as a Contempt for the Clergy, so nothing can justify or indeed cause any such Contempt but their own bad Lives. If there are any therefore among them who want Reformation in this Particular, it would be a truly Episcopal Office to attempt it.⁶⁹

Niemals greift Fielding einen ganzen Berufsstand an, immer nur einzelne, unwürdige Vertreter. Darüber hinaus spricht er von dem geistlichen Stand nur mit Respekt⁷⁰. In der gleichen Abhandlung weiter oben findet sich eine Stelle, die in engem Zusammenhang mit den Fragen 1. und 2. steht. Nachdem Fielding über die Tugend der Demut ("Humility") gesprochen hat, fährt er fort:

The next Virtue which I shall mention is Charity, a Virtue not confined to Munificence or giving Alms, but that brotherly Love and friendly Disposition of Mind which is every where taught in Scripture. [...]. By this Virtue [Liberality], which is generally called Charity itself, (and perhaps is the chief Part of it) is not meant ostentatious giving a Penny to a Beggar in the Street (an Ostentation, of which I do not accuse the Clergy, having to my Knowledge never seen One guilty of it) as if Charity was Change for Sixpence, but the relieving the Wants und Sufferings of one another to the utmost of our Abilities.⁷¹

Die Versuchung ist groß, die in beiden Essays vorkommenden Anspielungen auf den nicht öffentlich wohltätigen Klerus gegeneinander auszuspielen. Im ersten Falle wird diese Zurückhaltung als Fehler bezeichnet, im zweiten Fall wird sie positiv bewertet – und zwar in einer Art und Weise ("as if Charity was Change for Sixpence"), daß das Lob dieser Passage den Tadel der ersteren als Ironie zu enthüllen scheint. Dennoch sind die beiden Stellen nicht grundsätzlich vergleichbar, denn während im zweiten Zitat verächtlich von "a Penny" und "Sixpence" die Rede ist, spricht der erste Essay von "great Liberality", für die auch der Klerus bekannt ist. Der Stellenvergleich kann also auf Grund der unterschiedlichen Prämissen nicht weiterhelfen. Man kann sich nur auf *eine* Behauptung festlegen, daß nämlich der Klerus glücklicherweise Wohltätigkeit nicht mit dem ostentativen Almosengeben an Bettler verwechselt.

Da Fielding an die bewegende und prägende Kraft des Beispiels zu glauben scheint (siehe Abschnitt II) und da er diesen Glauben nicht nur in der von ihm zitierten Stelle aus der Bergpredigt unterstützt findet, sondern das beispielhafte Verhalten dort direkt gefordert wird, hat man es hier wohl

⁶⁹ *Champion* II, p. 124.

⁷⁰ Siehe z. B. auch das "Preface" zu *Joseph Andrews*, letzter Satz.

⁷¹ "The Apology for the Clergy", *Champion* II, p. 73.

mit einem unironischen Tadel und nicht mit einem ironischen Lob-durch-Tadel-Gefüge zu tun – so, wie die zitierte Parallelstelle ein in der Aussage fast gegensätzliches direktes Lob enthält. Diese direkte Argumentation für öffentliche Wohltaten wird fortgesetzt mit der Begründung: "But whoever considers the Force of Example or of Fashion, as I have said above, must think that he who is publicly charitable is doubly charitable." Das mag soviel heißen wie daß der, der öffentlich Gutes tut, andere zu gleichem Tun veranlaßt und also doppelt Gutes tut. Aber schon der nächste Nebensatz läßt wieder aufhören: "[...] and that a great Man, by giving Examples of Goodness, may, in some Measure, draw to himself the Merit of that of others". Das kann zweierlei bedeuten. Denkt man an die satirischen Oberträge, die der Begriff "great Man" bei Fielding fast immer besitzt, so könnte man den Satz interpretieren: eine hochgestellte, aber moralisch zweifelhafte Persönlichkeit wird, indem sie ihre Wohltaten an die große Glocke hängt, sozusagen stillschweigend das Lob für die Wohltaten anderer, aus Bescheidenheit anonym bleibender Personen mit einheimsen. Dem muß also entgegengearbeitet werden. Doch kann man den Satz auch ganz anders verstehen, im Sinne der angefangenen Argumentationsreihe, wenn man von der Doppeldeutigkeit des Begriffes "great Man" (bei Fielding übrigens meistens "Great man" geschrieben) absieht. Dann kann der Satz heißen: wenn nun gar ein angesehener Mann öffentlich Gutes tut, dann werden umso mehr Menschen seinem Beispiel folgen, und ihm gebührt das Verdienst, andere zu Wohltaten verleitet zu haben.

Die letztere Interpretation ist die wahrscheinlichere, schon weil sie der inneren Logik des Absatzes nicht widerspricht. Aber gerade Fieldings Tendenz, fast unvorbereitet seinen Standort zu wechseln und einen Angriff in ganz neuer Richtung zu führen, läßt den Leser bei jeder neuen Ambiguität innehalten. So ist der Schluß dieses Abschnitts ein Paradebeispiel für diese, Fieldings Methode:

[...] besides, considering the little Honour which is, at present, paid to Virtue, it may be questioned whether a Man does not conceal his Virtue rather from Fear of Shame than of Glory.

Dieses Argument gehört eigentlich gar nicht hierher, denn zu Anfang ist von "Charity" als dem Charakteristikum der Zeit die Rede gewesen, also zumindest von *einer* Tugend. Nun aber wird gesagt, daß Tugend in so schlechtem Ruf stehe – das hieße wohl "Charity" mit eingeschlossen – daß sie im Geheimen ausgeübt werden müsse. Damit werden die Behauptungen zu Anfang des Essays generell in Frage gestellt. Selbst wenn diese Behauptungen nur aus didaktischen Gründen aufgestellt worden wären, so wäre eine solche Zurücknahme – ehe noch der Hauptteil des Essays begonnen ist – recht unklug. Fielding verletzt also die innere Logik seiner Darlegungen um

eines sarkastischen (nicht ironischen) Seitenhiebes auf die Moral seiner Zeit willen.

Nach dieser Einleitung, die bereits viele Fragen nach dem Standort des Autors aufwirft, erreicht man den Hauptteil, in dem Fielding fünf Personenkreise beschreibt, die Mitleid und Hilfe am dringendsten brauchen, nicht ohne diese zuvor scharf gegen einfache Bettler abgesetzt zu haben:

VI. [...] I shall proceed to shew what Persons I apprehend to be the greatest Objects of Charity among us; which are certainly not to be met with in our Streets; whose begging Inhabitants deserve Punishment more than Relief, and are a Shame not to the Legislative but the Executive Power of our Laws. However as I may possibly dedicate a whole Paper to the Provision of the Poor, I shall say no more of them here.

Der unvorbereitete moderne Leser dieser Passage ist schockiert und muß fast automatisch annehmen, daß es sich um krasse Ironie in der Art von Swifts *Modest Proposal* handelt. Doch die hier vertretene Ansicht ist durchaus die Fieldings und taucht immer wieder in seinen Essays und Pamphleten auf. So heißt es zum Beispiel im *Covent-Garden Journal* in der Fortsetzung der bereits oben zitierten Stelle:

We cannot therefore surely be arraigned of Folly, from the Want of Charity; but is our Wisdom altogether as apparent in the Manner of exerting it? I am afraid the true Answer here would not be so much to our Advantage. Are our private Donations generally directed by our Judgment, to those who are the properest Objects? Do not Vanity, Whim, and Weakness, too often draw our Purse-Strings? Do we not sometimes give because it is the Fashion, and sometimes because we cannot long resist Importunity? May not our Charity be often termed Extravagance or Folly; nay is it not often vicious, and apparently tending to the Encrease and Encouragement of idle and dissolute Persons.

It would be almost endless to attempt to be particular on this Head. I shall mention therefore only one Instance, namely the giving our Money to common Beggars. This Kind of Bounty is a Crime against the Public.⁷²

Wie Malvin R. Zirker in seiner Studie über Fieldings soziale Schriften nachweist, teilte Fielding diese "harte" Einstellung gegenüber der bettelnden Bevölkerung mit den meisten seiner Zeitgenossen⁷³. Ein Blick in die Schriften *An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers* und *A Proposal for Making an Effectual Provision for the Poor* belehrt einen schnell über die Konventionalität in Fieldings Haltung, die Zirker mit "thoroughgoing aristocratic, institutionalized"⁷⁴ umschreibt. Obwohl diese – unter dem Gesichtspunkt einer Rechtsreform geschriebenen – Pamphlete erst an die zehn Jahre nach dem *Champion* entstanden sind, oder gerade aus diesem Grunde, kann man sie zur Klärung des vorliegenden Essays heranziehen, demonstrieren sie doch Fieldings völlig ungebrochene, entwicklungs-

⁷² Jensen II, p. 10. Ebenfalls zu diesem Thema gehört der ironische Essay im *Covent-Garden Journal*, No. 2, January 7, 1752 (Jensen I, pp. 139 ff. – speziell p. 143).

⁷³ Malvin R. Zirker, Jr., *Fielding's Social Pamphlets* (Berkeley, 1966), p. 96.

⁷⁴ *ibid.*, pp. 30–1.

lose Haltung in bestimmten sozialen Fragen. Diese inhumane Einstellung gegenüber dem "Mob", die dem sozial tief stehenden Armen auf Grund der ökonomischen, sozialen, religiösen und metaphysischen Vorstellungen der Zeit nur einen Platz als ein dem staatlichen und metaphysischen Ganzen dienender Arbeiter auf der untersten Stufe einer statisch-hierarchischen Weltordnung einräumt⁷⁵, zeigt sich indirekt auch in dem nächsten, den folgenden Absatz einleitenden Satz des Essays:

VII. There are so few Things absolutely necessary to the Sustenance of Life, that very few labour under a Want of them: Distrest Circumstances are, not being able to support the Character in which Men have been bred, and the Want of Conveniences to which they have been accusom'd, and therefore the first and chief Objects of our Charity are such Persons as, having been educated in genteel Life with moderate Fortunes, partly through Want of Resolution to quit the Character in which they have been bred, and partly for Want of duly considering the Consequences of their Expences [sic!], have, by following their Superiors into Luxury, in order to support, as they call it, the Figure of Gentlemen, reduced themselves to Distress and Poverty.

Die Frage nach dem Standort Fieldings und somit nach einer möglichen ironischen Haltung stellt sich hier nicht. Der gleiche Gedanke wird von Fielding in einer Fortsetzung zu diesem Essay vom 19. Februar 1739–40 noch einmal aufgenommen, wo es heißt:

I there attempted to shew that the chief Source of our Distresses was the Attempt to preserve Appearances beyond our Circumstances, and that this was chiefly occasion'd by the Irruption which Luxury hath made of late Years into this Island.⁷⁶

Es folgt dann unter anderem eine Aufforderung an die Reichen, ihre weniger wohlhabenden Bekannten nicht in Versuchung zu führen. "Luxury" und "Fashion" sind die eigentlichen Sündenböcke in dem Essay, nicht etwa menschliches Versagen der Verführten. Die Begründung dafür wird Fielding selbst gegen Ende des hier besprochenen Essays liefern.

VIII. *Secondly*, Such younger Brothers, Sons, collateral Relations and Persons unhappily of the same Name with those who have wickedly and foolishly opposed the Measures of a Minister, and very unjustifiably stood up in Defence of a certain seditious Word, called *Liberty*, by which Means such younger Brothers, etc. have with great Abilities been refused those Provisions Civil and Military, which seem to have been intended only for them.

Obwohl der Grundtenor auch dieses Abschnittes unironisch ist, bedient sich Fielding in der Aussage einiger ironischer Wortfiguren – und zwar sind sämtliche Adverbien dieses Satzes, nämlich "unhappily", "wickedly", "foolishly" und "unjustifiably", ironisch gebraucht. Der Schlüssel zu dieser Ironie wird im gleichen Satz mitgeliefert – er heißt "Liberty". Zu fragen wäre, ob das Adjektiv "seditious" ebenfalls ironisch verstanden ist. Offensichtlich sind nicht alle ironisch eingesetzten Wörter nach dem gleichen ironischen Grundmuster gewählt. "Wickedly", "foolishly" und "unjustifiably"

⁷⁵ *ibid.*, pp. 132 ff.

⁷⁶ *Champion* I, p. 282.

stehen für ihr genaues Gegenteil, wenn man von der Prämisse ausgeht, daß Freiheit ein erstrebenswertes Gut und somit das Streben nach Freiheit eine moralisch positiv zu bewertende Haltung ist. Das Grundmuster dieser Ironie ist: 'das Gegenteil von dem sagen, was man meint', ausgeführt als Lob-durch-Tadel-Ironie. Bei "unhappily" ist das Verfahren etwas anders, denn das Gegenteil, "happily", kann sinnvollerweise nicht gemeint sein. Den jüngeren Brüdern jener rebellierenden Politiker fällt ja nicht allein schon durch ihre Familienzugehörigkeit ein Verdienst zu, andererseits wirkt sich eben diese Familienzugehörigkeit in der Tat unglücklich für sie aus. Insofern liegt *eine* durchaus unironische Bedeutungsebene vor. Auf der anderen Seite schwingt aber in diesem Adverb der Angriff auf die Ungerechtigkeit jener Minister mit, die sich auf diese Weise rächen zu müssen glauben, und es enthält somit eine moralische Wertung.

Das gleiche ist der Fall bei dem Adjektiv "seditious". Zwar erscheint – vom Standpunkt des Wertenden aus – das Streben nach Freiheit als Rebellion, der Wertende aber ist der Minister, dessen Standpunkt als falsch gesetzt wird. In allen ironischen Wortfiguren stellt sich Fielding also momentan auf die Seite, die er angreift; während jedoch die zuerst behandelten Wortfiguren als einfache Lob-durch-Tadel-Ironie der *denotative irony* angehören, sind die beiden letzteren als *connotative irony* zu bezeichnen, da sie nicht direkt antithetisch gebraucht werden, dennoch aber den Blick wertend auf einen unbefriedigenden Sachverhalt richten und ihre Bedeutung qua Ironie aus dem gedanklichen Kontext beziehen.

Zweifellos ist der Ironiegebrauch sehr einfach, schon weil er nur momentan ist. Zu fragen wäre nun wohl nach dem Grund für dieses plötzliche Auftreten einer deutlich identifizierbaren Ironie. Die hier vorgetragene Situation kann und soll wohl kaum als Grundtypus gesellschaftlichen Verhaltens gelten. Vielmehr weist die bewußte Verwendung von Ironie darauf hin, daß es sich um einen speziellen politisch-gesellschaftlichen Mißstand handelt und daß sich hinter dem unbestimmten "a Minister" – wie stets bei Fielding zu dieser Zeit – der eine, immer angegriffene Minister Walpole verbirgt. Die Ironie verweist auf diesen, aber sie verhüllt auch gerade so weit, daß vom Kabinett Walpole nicht der Vorwurf der üblen Nachrede erhoben werden konnte.

Politische Satire sprengt also hier stilistisch wie inhaltlich den vorgegebenen Rahmen und verletzt die formale Geschlossenheit des Essays. Der eigentliche Faden des Arguments und der ihm entsprechende Ton werden erst im nächsten Abschnitt wieder aufgenommen:

IX. *Thirdly*, Persons in all Professions and Occupations, who have, by Misfortunes and unavoidable Accidents, been reduced from an Affluency to Want, and, having long tasted the Sweets, are, without any Faults of their own, obliged to experience the bitterest Potions of Life, and this often with that great Curse of thinking they have educated

Children in a Condition of Life far beyond what they will afterwards be able to support, and must consequently foresee them obliged to struggle with the greatest Difficulties and Misfortunes incident to human Nature.

Es ist unnötig, diesen Gedankengang weiter zu diskutieren, da er als solcher wie auch in seiner formalen Darstellung direkt an den VII. Abschnitt anschließt. Aus dem gleichen Grunde genügt es auch, die folgenden beiden Abschnitte nur kurz inhaltlich wiederzugeben.

In Absatz X werden die Menschen erwähnt, die ihren Fleiß und ihr Können vergeblich in einem Beruf einsetzen ("Art or Science"), da sie weder einen bereits gefestigten Ruf ("Reputation"), noch Freunde oder Geld haben, mit deren Hilfe sie sich gegen Neid, Stolz und Vorurteil ("Ill nature [sic!] and ill Judgment") durchsetzen können. Absatz XI schließlich ist eine leidenschaftlich vorgetragene Anklage gegen das System der Schuldgefängnisse und eine Darstellung der Leiden jener, die in ihnen schmachten. Die Aufzählung schließt:

These I think are the chief Objects of our Compassion, on Account of their Circumstances, amongst whom great Regard is to be had to the several Merits of the Sufferer, and the Occasion of his Sufferings. I own I am one of those who think there is some Merit in Misfortunes, especially when they are not ballanced with Guilt, I look on Indiscretion with Pity, not Abhorrence, and on no Indiscretion with so much Pity as that of Extravagance, which as it may bring Men into the greatest Calamities of this Life; so may it arise from the Goodness, the Openess, and the Generosity of the Heart; Qualities which naturally enlarge in every Man's Eye the Idea of his Possessions, as Avarice lessens it.

Dieses letzte, sehr persönliche Bekenntnis, das man über den Essay hinaus fast als autobiographisch bezeichnen möchte, legt im Nachherein die Tonhöhe fest, auf der das Argument des Essays geführt werden muß. Es zeigt, warum die aufgeführten Personenkreise nicht zum satirischen Objekt werden durften und daß der Grundtenor des Essays, der Mitleid hervorrufen soll, nicht ironisch sein kann und darf⁷⁷.

Die Kenntnis dieses unironischen Grundplanes entbindet aber nicht von der Feststellung, daß Fielding in diesem Essay Wort- und Gedankenfiguren verwendet, die entweder – wie in Abschnitt VIII – eindeutig als Ironie zu identifizieren sind, oder die sich doch zumindest – wie in den Abschnitten I–VI – ironisch interpretieren ließen, da sie in ihrer Aussage nicht eindeutig festzulegen sind. Die Ambiguität dieser Aussagen resultiert aus einer gewissen Brüchigkeit des Stils, einem Gefälle in der Tonhöhe, aus dem Spiel mit der komischen Wirkung des *Bathos* ("noble Spirit" – "little Ink"), also aus formalen Kriterien ebenso wie aus der Verletzung der inneren Logik

⁷⁷ Ich lasse den Schlußteil des Essays (XIII) aus, da er wieder einen neuen Gedanken bringt, der sich hauptsächlich auf die widerrechtliche Aneignung von Gütern durch Minister, Pfandleiher und Winkeladvokaten richtet, dies aber in direkter, unironischer Form.

der Argumentationsfolge. Zieht man daher andere, eindeutig unironische Texte Fieldings zur Klärung hinzu, so muß man feststellen, daß gewisse Schlüsselwörter wie "Fashion" oder "Great man", die gemeinhin satirische Objekte sind, durchaus auch einen anderen Stellenwert haben können und einem daher bei der Lösung des Problems nicht helfen. So lassen sich diese Ambiguitäten weder stilistisch immanent auflösen, denn die Brüchigkeit des Stils scheint keinem stilistischen Prinzip zu unterliegen, noch auch durch Textvergleiche bereinigen, sondern sie bleiben als solche bestehen.

Man kann nun sicherlich den Einwand erheben, daß der Essay wegen dieser stilistischen Unebenheiten und der inhaltlichen Unklarheiten formal nicht gelungen ist und daß sich diese formalen Unebenheiten auf die intendierte Wirkung auswirken müssen. Da bekannt ist, daß Fielding sehr viel und sehr schnell schrieb und daß er seine Beiträge kaum jemals revidierte, kann man annehmen, daß die Unklarheiten des Essays unbeabsichtigt waren und daß sie daher als stilistische Mängel zu werten sind. Dennoch und gerade deswegen ist der Essay äußerst interessant, vor allem wenn man ihn mit dem zuvor besprochenen Essay "On Turncoats" zusammen sieht.

Im ersten Fall ist der Grundplan des Essays ironisch, im zweiten unironisch. Im ersten Essay verbirgt sich Fielding nicht hinter einer eindeutig identifizierbaren ironischen Maske, sondern die ironische Haltung des Autors ist ambivalent. Im zweiten Essay ist die Haltung des Autors – obwohl sie es wohl sein sollte – auch nicht immer klar erkenntlich, und wo immer die Pose des beratenden Philanthropen undurchsichtig wird, tendiert sie zur ironischen Ambiguität. Im ersten Essay verdichtet sich die komplexe Ironie hin und wieder zu einer Ambiguität des *doppelten* Angriffs, im zweiten Essay schlägt die einfache, unironische Haltung zeitweilig um in die Ambiguität des *einfachen* Angriffs.

Die Schlußfolgerung aus diesem Befund führt in den Bereich der Spekulation. Es scheint fast so, als sei für Fielding die Ironie eine so angemessene Ausdrucksform, daß er, auch unabhängig von der ursprünglich gewählten Haltung, immer wieder in sie verfällt. In den *Champion*-Essays dient die Ironie – sei sie beabsichtigt oder nicht – meistens der Satire. Dort, wo sie bewußt und konsequent eingesetzt wird, erreicht sie, daß die Satire einen Mißstand von mehreren Seiten zugleich angreift, daß sie Ursache und Wirkung zugleich exponiert. Sie wirkt sozusagen dreidimensional. Humphreys nennt diese Methode "the brilliant manifold brandishings of cut-and-parry debate", welche dem Satiriker Fielding zugeordnet ist, "proceeding less from a profound inner organization of mind, more from the zeal of the practical reformer."⁷⁸

⁷⁸ A. R. Humphreys, "Fielding's Irony: Its Method and Effects", repr. in R. Paulson (ed.), *Fielding*, pp. 12–24, hier p. 16.

Daß diese Funktion der Ironie wirklich ein Gestaltungsprinzip Fieldings ist und daß die hier gemachten Beobachtungen nicht nur auf die spezielle Kurzform des journalistischen Essays zutreffen, wird sich erst an der Großform des Romans erweisen. Es wird sich jedoch auch zeigen, daß Fielding über eine Ironie verfügt, die nicht unbedingt einer satirischen und damit didaktischen Intention entspringt, wie es die Beobachtungen zu dem Essay "On Charity" ansatzweise vermuten lassen. Läßt sich Fieldings satirische Ironie besonders an *Jonathan Wild* nachvollziehen, so ist *Joseph Andrews* ein Beispiel für jene andere Ironie, die noch genauer zu definieren sein wird.

Chronologisch wie auch entwicklungsgeschichtlich führt der Weg von der journalistischen Satire zur fiktiven Welt des *Joseph Andrews* über das erste große Prosawerk Fieldings, über *Jonathan Wild*. In dieser ersten der "Histories" treten Elemente der Satire und der Fiktion in einer Weise verbunden auf, daß sich die Literaturkritik bis heute nicht auf eine verbindliche Definition ihres Genres einigen konnte und je nach Interpretationsansatz zu einem anderen Verdikt über die Geschlossenheit oder Offenheit ihrer Form und damit über ihren künstlerischen Wert gelangte⁷⁹. Saintsburys Urteil – "Fielding has written no greater book than *Jonathan Wild*"⁸⁰ – ist wohl kaum haltbar, aber die Feststellung, "[that it] is [...] compact of almost pure irony"⁸¹, ist nachgerade *ad nauseam* wiederholt worden, auch wenn Fieldings Handhabung der Ironie mehr oder minder scharf zensiert worden ist⁸². Als "the most complete fund of Fielding's ironic mannerisms"⁸³ muß *Jonathan Wild* naturgemäß schon einen breiten Raum in dieser Untersuchung einnehmen. Ehe jedoch die Ironie selbst als Haltung und als Technik betrachtet werden kann, muß versucht werden, die wichtigsten Voraussetzungen zu klären, das heißt die Hauptthemenkreise abzustecken und die augenfälligsten der von der Satire erfaßten Gegenstände zu benennen, an denen sich Fieldings Ironie überhaupt erst entzündet.

⁷⁹ Siehe Robert H. Hopkins, "Language and Comic Play in Fielding's *Jonathan Wild*", in: *Criticism*, 8 (1966), p. 213.

⁸⁰ Everyman Ed., Introduction, p. vii.

⁸¹ *ibid.*, p. viii.

⁸² Vor allem bei A. R. Humphreys, "Fielding's Irony".

⁸³ *ibid.*, p. 17.

3. Jonathan Wild

3.1 Einführung

3.1.1 Der historische Jonathan Wild und seine Darstellung in den frühen Wild-Biographien

Fieldings *The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great* erschien 1743 in seinen dreibändigen *Miscellanies* zusammen mit den Gedichten, den Essays und *A Journey from this World to the Next*. Jedoch sind sich die meisten Literaturhistoriker in der Vermutung einig, daß *Jonathan Wild* ganz oder teilweise bereits vor *Joseph Andrews* konzipiert wurde¹. Thomas Keightley², der in *Jonathan Wild* eine reine politische Satire auf Walpole sieht, vorverlegt das Entstehungsdatum sogar in das Jahr 1737, in dem Fielding das Opfer von Walpoles *Licensing Act* wurde. Für Keightley wie für Wells³, der diesen zu seiner eigenen, in gleicher Richtung zielenden Beweisführung zitiert, wie auch für eine Reihe anderer Interpreten sind rein inhaltliche Elemente ausschlaggebend, in denen sie mehr oder minder verschlüsselte Anspielungen auf die Regierungszeit Walpoles wohl mit Recht zu erkennen glauben. Da aber Walpole bereits 1742 zum Rücktritt veranlaßt worden war, liegt eine Vordatierung des *Jonathan Wild* nahe. Die Interpretation des *Jonathan Wild* als Walpole-Satire wird einleuchtend, wenn man sich die emotionalen, moralischen und politisch-polemischen Konnotationen des Namens 'Wild' noch einmal vergegenwärtigt. Über die Datierungsfrage hinaus führt der Nachvollzug der von Keightley, Wells und Irwin⁴ vorgelegten Argumentationsreihe gleichzeitig in den Komplex der im *Jonathan Wild* satirisch verarbeiteten Themenkreise ein.

An der Entwicklung des Namens 'Wild' zu einem Topos waren nicht zuletzt eine Anzahl von Wild-Biographien beteiligt, deren Kenntnis eine Reihe

¹ Vgl. z. B. A. D. McKillop, *Early Masters of English Fiction* (Lawrence, Kans., 1956) und A. Digeon, *The Novels of Fielding*, repr. (New York, 1962).

² in: *Frazer's Magazine*, June 1858, pp. 762-3.

³ John E. Wells, "Fielding's Political Purpose in *Jonathan Wild*", *PMLA*, 28 (1913), 1-55.

⁴ W. R. Irwin, *The Making of 'Jonathan Wild'. A Study in the Literary Method of Henry Fielding* (New York, 1941).

von satirischen Ansätzen in Fieldings *Jonathan Wild* erläutert. Wenn auch diese zeitgenössischen Biographien in kleineren Details voneinander abweichen, so stimmen sie doch in den wichtigsten Fakten überein.

Jonathan Wild wurde um das Jahr 1682 geboren und endete 1725 in Tyburn am Galgen. Einer der bekanntesten, gefürchtetsten, skrupellosesten und selbst in der Unterwelt gehäßtesten Verbrecher in der an Grausamkeit und Kriminalität nicht gerade armen Augustäischen Zeit fand damit sein von den Steinwürfen des Pöbels begleitetes, ruhmloses Ende, und selbst die heldische Glorifizierung durch den Volksmund blieb ihm versagt. In der Tat zeichneten sich Wilds Methoden nicht durch persönlichen Wagemut, sondern durch intelligente Skrupellosigkeit aus, die sich ebenso und mehr gegen seine eigenen Leute richtete als gegen die wohlhabende Bürgerschaft Londons. Als Hehler empfing er von seiner Bande das gestohlene Gut, das er als Fundaschen annoncierte und den dankbaren Eigentümern unter Umgehung der "Polizei" und oft auch der Diebe selbst gegen einen entsprechenden "Finderlohn" wieder aushändigte. Wagte es einer der organisierten Diebe, auf seinen Anteil zu pochen, so lieferte ihn Wild in seiner Eigenschaft als offiziell bestellter *Thief-taker* für die fixe Summe von £ 40 an den Galgen. Desgleichen las er auch Kinder von der Straße auf und erzog sie zum Diebeshandwerk, um sie dann früher oder später ebenfalls an den Galgen zu bringen. Insgesamt sollen etwa 120 Gehängte auf sein Konto gehen. Kein Wunder, daß Wild nach seinem Tode als 'Prince of Darkness' zum Symbol für menschliche Gemeinheit schlechthin wurde.

Von den vielen Wild-Biographien, die mit der Faszination des Grauens ein Geschäft zu machen suchten, ist die des Captain Alexander Smith die wohl typischste. Sie reiht sich ein in die Unzahl jener *Grub-Street-Produktionen*, die als *beggar-books*, *conny-catching pamphlets*, *prison tracts*, *criminal biographies* und kompiliert als *anatomies of roguery* in einem seit dem 16. Jahrhundert ständig anschwellenden Strom faktischen Realismus durch die Darstellung von *low-life* lieferten. Der scheinbare *anti-romanticism*, der sich in der Abkehr von Sujet und Darstellung der *romances* ausdrückt und so der Aufnahme pikaresker Formelemente aus Spanien und Frankreich entgegenkam, offenbarte sich jedoch häufig als quasi "inverted romanticism"⁵, wenn man die formale Darstellung über den Inhalt hinaus zum Prüfstein für Realismus macht. Geschrieben, um einem sensationslustigen und lesehungrigen Publikum einen flüchtigen Reiz zu vermitteln, hält sich das Gros dieser Publikationen auf der Ebene billigsten Journalismus'. Die biographischen Fakten dienen, soweit sie authentisch sind, nur als Rahmen, der mit wild erfundenen Einzelheiten, grotesk-burlesken Beschreibungen und sen-

⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Harmondsworth, 1963), p. 11.

sationellen Enthüllungen ausgefüllt wird. Die Erzählhaltung ist meistens satirisch oder pseudo-moralistisch. Einige Sätze aus der Biographie Smiths mögen genügen. Schon der volle Titel lenkt die Erwartung des Lesers in die richtigen Bahnen:

Memoirs of the Life and Times of the famous Jonathan Wild, together with the History and Lives of Modern Rogues, Several of 'em his Acquaintance, that have been executed before and since his Death for the High-Way, Pad, Shop-Lifting, House-Breaking, Picking of Pockets, and impudent Robbing in the Streets and at Court.
Never before made Publick.

Written by Capt. Alexander Smith, Author of the History of the High-Way-Men in Three Volumes.

Royal Concubines and Gamesters.

Intermixt with strange Discoveries of several unheard of barbarous Murders, all taken out of the Records of Newgate, continued down to present Times.

Adorned with Cuts. London [...] 1726

Dort liest man etwa:

[...] he [Jonathan Wild] was the first fruit of his father and his mother's nocturnal labours [...] he had the skin like a Mulatto, and in his face the very features of a Baboon. Put to a Free-School, where he became as apt a Scholar, that in four or five Years time he could make a shift to read and write his own name.

In sich völlig wertlos, ist diese Biographie doch insofern erwähnenswert, als sie als ein Prototyp jener Sensationsliteratur gelten kann, die sich während des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts ihrer größten Beliebtheit erfreute⁶ und die infolgedessen Fieldings Satire herausforderte⁷.

Die Wild-Biographie, die sich, obgleich in der gleichen Tradition stehend, bewußt und nicht ohne Erfolg von den schlimmsten Praktiken der *Grub Street* fernhält, ist die Defoes⁸, der man den größten Einfluß auf die Entwicklung des Wild-Bildes zuschreibt⁹. Bedenkt man, daß es zu den wesentlichsten Kriterien Defoescher Technik gehört, auch den fiktiven Darstellungen den Anschein absoluter Authentizität zu verleihen, so verwundert es nicht, wenn er sich im Vorwort zu dieser Biographie von allen jenen Arbeiten distanziert, die um pekuniären Gewinnes willen die Wahrheit verfälschen. Dichtung und Wahrheit sind in Defoes Darstellung kaum noch voneinander zu trennen, da Defoes Anspruch, "that this account of the life of Jonathan Wild, which in its nature is all a tragedy, is not related with an air of banter and ridicule as others are"¹⁰, seine Entsprechung im Stil der Darstellung, in "a method agreeable to fact"¹¹ findet.

⁶ Vgl. D. A. Stauffer, *The Art of Biography in Eighteenth Century England* (Princeton, 1941), p. 460.

⁷ S. unten pp. 78 ff.

⁸ *True and Genuine Account of The Life and Actions of the Late Jonathan Wild, not Made up out of Fiction and Fable, but Taken from his own Mouth, and Collected from Papers of his own Writing* (London, 1725).

⁹ Vgl. Irwin, *The Making*, p. 90.

¹⁰ Defoe, *True and Genuine Account*, p. 271.

¹¹ *ibid.* (Preface).

Als Erzähler hält sich Defoe zurück, behauptet nichts, was er nicht belegen zu können glaubt, gibt Gerüchte und Spekulationen als solche zu erkennen, untersucht andeutungsweise die sozialen und soziologischen Gründe für Wilds Erfolge und charakterisiert Wild selbst auf subtilere Art und mit einer gewissen psychologischen Differenziertheit. Auch die ruhig vorgebrachte moralische Wertung entspricht der Haltung, die sich ein am Gemeinwohl ehrlich interessierter Berichterstatter erlauben kann. Irwin weist darauf hin, daß Defoes Biographie die erste wirklich zusammenhängende Interpretation des Wildschen Charakters gewesen sei, dessen Hauptmerkmale laut Defoe Heuchelei und grausame Selbstsucht waren. Diese Interpretation wurde bald so vollständig akzeptiert, daß der Mann Wild schnell hinter dem Symbol Wild zurücktrat¹². Nicht nur dieses Wild-Bild war auf Fielding überkommen, sondern es ist auch anzunehmen, daß er Defoes Biographie gekannt hat. Sein Hinweis im Vorwort zu den *Miscellanies* auf "that excellent historian, who from authentic papers and records, &c. hath already given so satisfactory an account of the life and actions of this great man"¹³ meint mit großer Wahrscheinlichkeit Defoe. Auch die überraschende Einführung des reinen, vom Erzähler nicht vermittelten Dialogs zwischen Wild und Laetitia, der das ganze 8. Kapitel des III. Buches füllt, erinnert stark an Defoe, der ebenso unvermittelt einen Dialog zwischen Wild und einer Kundin als *sketch of practise* vorstellt.

Als dritte Biographie sei noch *The Life of Jonathan Wild, From his Birth to his Death* (by H. D., Clerk to Justice R—, 1725) erwähnt, weil sie beweist, daß bereits in diesem Jahr die Parallele zwischen Wild und *statesmen* gezogen wurde, die kurz darauf von der Walpole-Opposition ausgebaut werden sollte, und weil hier ebenfalls zum ersten Male Wild als "great" apostrophiert wurde. Im "Preface" wird angekündigt:

[...] for here they [the public] will meet with a system of politics unknown to Machiavel; they will see deeper stratagems and plots formed by a fellow without learning or education than are to be met with in the conduct of the greatest statesmen who have been at the heads of governments. And, indeed, when things are rightly compared, it will be found that he had a more difficult game to play [...]

Und auf Seite XVI heißt es: "Here Jonathan Wild laid the foundation of all his future greatness [...]."

An dieser Stelle wird, sieht man von Swifts *Blueskin's Ballad* ab, die noch zu Lebzeiten Wilds erschien¹⁴, erstmalig die Parallele zwischen Wild und – zunächst ganz allgemein – dem Charakter und dem Handeln führender Politiker gezogen und Wild das ironische Epitheton "great" hinzugefügt. In

¹² Vgl. Irwin, *The Making*, p. 21.

¹³ Shakespeare Head Ed., p. 255.

¹⁴ Der Bezug zwischen 'honest' Wild und Walpole wird hier indirekt hergestellt.

der Folgezeit wird der Vergleich zwischen "common robbers" und "robbers of the public"¹⁵ – ein Vergleich, den später auch Gays *The Beggar's Opera* zog – von den führenden Oppositionszeitschriften *The Craftsman* (Bolingbroke/Amhurst) und *Common Sense or, The Englishman's Journal* (Chesterfield/Lyttelton) weidlich strapaziert. Irwin zitiert einen propagandistischen *mock-serious* Essay der Opposition vom 12. und 19. Mai 1725 in *Mist's Weekly Journal* "on the private life and opinion of Jonathan Wild, 'that celebrated Statesman and Politician'"¹⁶, als dessen Urheber Defoe, Swift oder Gay vermutet wurde, in welchem Wild – nun endgültig seiner Individualität entkleidet – vollends zur Chiffre geworden ist.

3.1.2. Jonathan Wild als politische Satire

Angesichts dieser Entwicklung ist es kaum anzunehmen, daß Fieldings Lesern die möglichen satirischen Implikationen entgangen wären. Wells meint sogar, daß der Begriff "great man" nahezu automatisch auf Walpole bezogen werden mußte, welcher von 1725 bis 1742 der "great man" gewesen war: "Hundreds of pamphlets and thousands of periodical writings had habituated the public to the association of the term 'Great Man', commonly in capital letters or italics, with 'Robin', 'little Robin', and the 'Robinocracy'. The mere mention of 'great man' directed the reader's or hearer's attention to Robert Walpole."¹⁷ In der Erstausgabe der *Miscellanies* von 1743 war das Epitheton "great" ein jedes Mal in Großbuchstaben und oftmals gesperrt gedruckt. Ähnlich wie mit dem verräterischen "great" verhält es sich mit dem Wort "prime minister", das Fielding in der Erstausgabe sehr häufig und an auffälligen Stellen zum Vergleich mit Wild oder zur Erläuterung des Themas heranzieht, zum Beispiel in Buch I, Kapitel 5: "Can any man doubt, whether it is better to be a prime minister, or a common thief?"¹⁸ In der späteren Ausgabe von 1754 ist der Begriff "prime minister" fast immer durch "statesman" oder "great statesman" ersetzt¹⁹. Nun war Walpole nicht nur fast zwanzig Jahre lang der einzige Premier – er war darüber hinaus auch derjenige, der dieses Amt in dieser Form überhaupt erst ins Leben gerufen hatte, eine Neuerung, die von der Opposition als unkonstitutionell aufs Schärfste angegriffen wurde. In diesem Sinne lautet auch Fieldings Attacke im *Champion* vom 8. Mai 1740, die mit den Worten endet: "From the Prime Minister good Lord deliver us." Während Walpoles langer Amtszeit wurde die Opposition nicht müde, das Volk gegen "a vicious office" und

¹⁵ Irwin, *The Making*, p. 28.

¹⁶ *ibid.*, p. 23.

¹⁷ "Fielding's Political Purpose", p. 14.

¹⁸ Shakespeare Head Ed., p. 17.

¹⁹ vgl. Everyman Ed., p. 16.

gegen "a single vicious officer" zu präjudizieren, gegen den "thief" und "robber" Robert Walpole. Der Angriff Pulteneys und Sandys' im Februar 1741 und der sich anschließende Protest der Lords kreisten um den nun bereits alten Vorwurf, daß es laut Verfassung "no sole and prime minister"²⁰ geben könnte, ein Vorwurf, der letzten Endes zu Walpoles Rücktritt führte, ohne daß er selbst dadurch überflüssig geworden wäre. Im Lichte dieser politischen Vorgänge liegt es nahe, daß Fieldings Zeitgenossen die von ihm im "Preface" zu den *Miscellanies* ausgesprochene Warnung ignorierten:

A second caution I would give my reader is, that as it is not a very faithful portrait of Jonathan Wild himself, so neither is it intended to represent the features of any other person. Roguery, and not a rogue, is my subject; and as I have been so far from endeavouring to particularize any individual, that I have with my utmost art avoided it; so will any such application be unfair in my reader, especially if he knows much of the great world, since he must then be acquainted, I believe, with more than one on whom he can fix the resemblance.²¹

Diese Warnung, scheinbar ganz unmotiviert, weist eigentlich den Leser erst darauf hin, daß es einen geben könnte, dem der hier dargestellte Wild ähnelt. Darüber hinaus war es ja wirklich nicht die Privatperson Walpole, die die Opposition herausforderte, sondern das Amt, das Prinzip Walpole. Insofern änderte auch der Rücktritt Walpoles nichts an der Einstellung der Opposition. Fieldings an die *Joseph Andrews*-Stelle ("I describe not Men, but Manners ..."²²) gemahnendes Diktum "Roguery, and not a rogue, is my subject" leugnet zwar implizit ein spezielles biographisches oder gar psychopathologisches Interesse am einzelnen Fall, nicht aber die Tatsache, daß sich Laster im spezifischen Fall konkretisieren.

So sehr daher außer Frage zu stehen scheint, daß die Walpole-Satire in *Jonathan Wild* einen auffälligen Platz einnimmt – auf eine ganze Reihe von gedanklichen Parallelen zum *Champion*, zur *Vernoniad*, sowie auf einzelne, im Text verstreute Allusionen muß hier verzichtet werden – so sehr ist andererseits Wells zuzustimmen, wenn er sagt, daß die Walpole-Satire weder ein zusammenhängendes Ganzes bildet, noch daß ein solches Ganzes jemals von Fielding intendiert worden sei. Fielding nutzte vielmehr – so Wells – die Möglichkeiten, die ihm die Entwicklung der Geschichte bot, um jeweils seine Walpole-Satire einzufügen: "Fielding attacked as a patriot attacks what he feels to be evil in the Government and the Governors of this land. [...] He attacked Walpole as exemplifying that against which his whole nature revolted – as the exemplar of the unjust glorification of perversion

²⁰ zit. nach Wells, "Fielding's Political Purpose", p. 14. – vgl. auch Cross, *History*, I, p. 270.

²¹ Shakespeare Head Ed., p. 256.

²² Wesleyan Ed., p. 183.

of political activity and of baseness and selfishness of personal life and ideal.“²³

Auf diese Weise ist Walpole auch auf dem politischen Sektor durchaus nicht das einzige Angriffsziel. Das berühmte Kapitel „Of hats“ des *Jonathan Wild* (II, 6) ist bekanntlich eine Satire auf das Parteiwesen der Zeit und spielt möglicherweise auf die Koalitionsgespräche der Opposition an²⁴. Das 3. Kapitel des IV. Buches satirisiert die politischen Machtkämpfe zwischen Walpole und der Opposition in dem Machtkampf Wild contra Roger Johnson, wobei diesmal Johnson für Walpole steht, während Wild möglicherweise Lord Wilmington ist. Das Eingreifen des „very grave man“ interpretiert Wells als die Szene um Skippen (‘The English Cato’), der sich beim Angriff Pulteneys und Sandys’ aus dem Parlament zurückzog. Dorothy Hessler hält diese Theorie allerdings für weniger wahrscheinlich, da Skippen ein *Jacobite*²⁵ war. Sie sieht eher die Parallele zu den Ansichten Lytteltons und Chesterfields, die beide von den Prinzipien Bolingbrokes (*Letters on the history of England, Dissertation on parties, Letters on the spirit of patriotism*) stark beeinflusst waren. Persönliche Freiheit (IV, 2) und spezieller die Meinungsfreiheit des Schriftstellers und Journalisten (III, 5), Manipulation und Manipulierbarkeit (III, 11) – diese und noch mehr Themen ordnen sich im *Jonathan Wild* ein in die umfassende Satire auf die Korruption, für deren politischen Aspekt Walpole als Aushängeschild dienen muß.

Trotz, oder vielleicht auch wegen der immer wieder anklingenden Walpole-Satire, die den *Jonathan Wild* bei seinem Erscheinen im April 1743 bereits als überholt erscheinen lassen mußte, fand dieser Teil der *Miscellanies* ein ebenso geringes Echo wie die Gedichte, Essays und Satiren dieser Ausgabe²⁶. Ob Fielding sich von der – zwar nicht mehr hinsichtlich der Person Walpoles, aber doch hinsichtlich der von Walpole verfochtenen Prinzipien – immer noch aktuellen Satire eine größere Wirkung versprochen hatte, oder ob eine Überarbeitung oder Andersfassung bereits vorhandener Materialien dem Zeitdruck, unter dem die Herausgabe der *Miscellanies* stand, zum Opfer fiel, ist nicht zu klären. Jedoch ziehen die späteren Überarbeitungen von 1752 und 1754 aus der Wirkungslosigkeit der Walpole-Satire die Konsequenzen,

²³ „Fielding’s Political Purpose“, p. 55.

²⁴ M. D. Hessler, *The Literary Opposition to Sir Robert Walpole, 1721–1742* (Chicago, 1936), pp. 144 ff.

²⁵ Siehe aber auch das Auftreten des „grave man“ in *Joseph Andrews*, III, 8, der sich als römischer Priester entpuppt und der einmal mehr Fieldings Neigung illustriert, seine eigenen Wertvorstellungen Charakteren in den Mund zu legen, die von einer ganz anderen Position aus argumentieren, um damit eine doppelte ironische Brechung zu erzielen. Shaftesbury folgend, setzt sich Fielding in seinem „Essay on the Knowledge of the Characters of Men“ mit „gravity“ als der „essence of imposture“ auseinander.

²⁶ Siehe Henry K. Miller, *Essays on Fielding’s Miscellanies, A Commentary on Volume One* (Princeton, N. J., 1961), pp. 26 ff.

indem sie eine ganze Reihe direkter Anspielungen verschleiern. Auf diese Weise wird der mit der Walpole-Satire verwobene und sie übergreifende Themenkomplex der *True Greatness* noch deutlicher herausgestellt.

3.1.3. *Jonathan Wild* als moralische Satire

Das ethische Problem *greatness versus goodness* durchzieht nicht nur Fieldings gesamtes Werk, sondern seine spezielle Behandlung in *Jonathan Wild* entspricht, wie Irwin darlegt²⁷, einem Topos der Populär-Literatur in den ersten vierzig Jahren des 18. Jahrhunderts, die die ethischen Theorien der Aufklärung zur moralischen Erziehung ihrer Leser auswertete²⁸. Falsch verstandene Größe wurde individualisiert und erschien im Gewande eines Politikers, Staatsmannes oder Höflings, eines Tyrannen oder Eroberers – oder aber in Gestalt eines einfachen Verbrechers²⁹. Die Anti-Walpole-Satiriker hatten also keineswegs die Gleichsetzung von "great man" und Politiker erfunden, sondern sie benutzten nur einen bereits zum Topos erstarrten Vergleich, den sie für ihre speziellen Zwecke umfunktionierten. Schon Boileau zum Beispiel griff in der VIII. Satire den Ruhm Alexanders an. Mandeville und Pope folgten dem französischen Vorbild und fügten ihrerseits Louis XIV. und Karl XII. von Schweden dem Katalog hinzu. So heißt es in Pops *Essay on Man*:

Heroes are much the same, the point's agreed,
From Macedonia's madman to the Swede;³⁰

Auch in Johnsons *Vanity of Human Wishes* erscheint Karl XII. als negatives Beispiel. Um aus der Fülle der Publikationen, Essays und Zeitschriftenartikel, die sich in dem genannten Zeitraum den verschiedenen Aspekten von Macht, Größe und Ehrgeiz zuwandten, nur einige herauszugreifen, seien Richard Steele in *The Englishman* (No. 48, January 23, 1714), Ambrose Philips in *The Free-Thinker* (No. 12, May 2, 1718), 'Cato' in *The London Journal* (No. 87, March 25, 1720), Caleb D'Anvers in *The Craftsman* (No. 9, January 2, 1726/27), 'Civicus' in *The British Journal* (No. 253, July 29, 1727), sowie der Artikel "On Greatness" in *Mist's Weekly Journal* (in: *A Collection of Miscellany Letters, Selected out of Mist's Weekly Journal*, vol. I, p. 257), der Essay "Of True and False Ambition" in *The Free Briton* (No. 151, October 19, 1732, repr. in *The Gentleman's Magazine*, II, 1013),

²⁷ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf das Kapitel "The Ethical Problem" bei Irwin, *The Making*, pp. 43 ff.

²⁸ *ibid.*, pp. 44–45.

²⁹ *ibid.*, p. 46.

³⁰ Epistle IV, vv. 219–20. Vermutlich führte die weite Verbreitung von Voltaires Monographie über Karl XII., die bald nach ihrem Erscheinen im Jahre 1731 ins Englische übersetzt worden war, zur Aufnahme Karls in den Katalog der "Unholde".

die Bunyan-Parodie *The Statesman's Progress or, A Pilgrimage to Greatness* (1741, pp. 7–13) und nicht zuletzt das Richard Allestree zugeschriebene moralische Handbuch *The Whole Duty of Man* genannt, das seit 1658 immer wieder aufgelegt worden war.

Fielding selbst befaßt sich vor allem in den *Miscellanies* mit der Frage nach der wahren Größe. Während sich das Gedicht "Of True Greatness. An Epistle to The Right Honourable George Dodington, Esq." mit der Unfähigkeit der Gesellschaft auseinandersetzt, wahre Größe von falschen Ansprüchen zu unterscheiden, fassen die Darlegungen im "Preface" zu den *Miscellanies* das Thema theoretischer und formulieren eine Definition. Die Selbsteinschätzung falscher Größe, die die Gesellschaft ungeprüft adoptiert, führt dazu, "[that] all Men find a Corner to be Great"³¹, und Fielding läßt in seiner Versepistel eine Reihe jener, die mit dem Anspruch auf Größe auftreten, Revue passieren: den Günstling des Hofes, den Eremiten, den Eroberer, den Pedanten, den Kritiker, den profitgierigen Kaufmann, den Dichter und den Beau, um schließlich festzustellen:

To no profession, party, place confin'd,
True greatness lives but in the noble mind.
Him constant through each various scene attends,
Fierce to his foes, and faithful to his friends.³²

Das Ideal wahrer Größe findet sich in dem Mann,

[...] by nature form'd to please,
To think with dignity, express with ease;
Upright in principle, in council strong,
Prone not to change, nor obstinate too long:
...
Aw'd not by fear, by prejudice not sway'd,
By fashion led not, nor by whim betray'd,
By candour only bias'd, who shall dare
To view and judge and speak men as they are?
In him (if such there be) is greatness shown,
[...] ³³

Obwohl die darauf folgende Zeile Dodington als Verkörperung dieser Tugenden apostrophiert, scheint die konditionale Einschränkung "(if such there be)" keineswegs aufgehoben. Denn, sieht man einmal von Fieldings Haltung gegenüber Dodington einerseits und der dichterischen Konvention des Widmungsgedichtes andererseits ab, so bleibt die personale Ausprägung der "true greatness" oder, wie Fielding sie im Vorwort nennt, des "true sublime" ein Idealfall. Setzt sich doch das "true sublime" aus "greatness" und "goodness" zusammen, das heißt es ist eine Kombination von "bene-

³¹ "Of True Greatness", *Miscellanies* I, zit. nach *The Works*, ed. L. Stephen, VII, p. 334.

³² *ibid.*

³³ *ibid.*, p. 335.

violence, honour, honesty, and charity“ und “parts and courage“³⁴, kurz, wie es an anderer Stelle heißt, “the Union of a good Heart with a good Head“³⁵. Einzeln genommen, das heißt “greatness“ ohne “goodness“ (als das “false sublime“) einerseits und “goodness“ ohne “greatness“ andererseits, sind diese Qualitäten weit häufiger und scheinen zunächst ein Gegensatzpaar zu bilden. Aber Miller³⁶ und, über ihn hinausgehend, Allan Wendt³⁷ betonen mit Recht, daß der “simple goodness“, wie sie zum Beispiel die Gestalt des Heartfree in *Jonathan Wild* verkörpert, so sehr sie auch moralische Grundvoraussetzung sein mag, eine gefährliche negative Tendenz innewohnt, insofern nämlich, als sie die Ausschreitungen etwa eines Wild erst möglich macht. Ihr fehlt laut Wendt jene Energie und Aktivität, die Fielding mit “goodness“ assoziiert, wenn er zum Beispiel im *Champion* (March 27, 1740) “good-nature“ einschränkt als “not that cowardice which prevents us from repelling or resenting an injury.“ “Self-interest“ – und hier folgt Fielding Shaftesbury – ist genauso natürlich wie “benevolence“ und erst aus der Balance beider kann sich echte Tugend entwickeln. Der Impuls des “self-interest“ fehlt Heartfree ebenso sehr wie die Aktivität dessen, der Gutes tut und nicht nur gut ist³⁸, und daher kann er weder sich selbst noch die Gesellschaft vor Wild schützen. Im Gegenteil: Heartfree's Güte ist so excessiv, daß er Shaftesburys Beschreibung zu entsprechen scheint, wenn dieser konstatiert:

For if a creature be self-neglectful and insensible of danger, or if he want such a degree of passion in any kind as is useful to preserve, sustain, or defend himself, this must certainly be esteemed vicious in regard of the design and end of Nature.³⁹

Im *Champion* formuliert Fielding einen ähnlichen Gedanken:

[...] men often become ridiculous or odious by overacting even a laudable part; for Virtue itself, by growing too exuberant, and (if I may be allowed a metaphor) by running to seed, changes its very nature, and becomes a most pernicious weed of a most beautiful flower.⁴⁰

An Hand dieser und anderer Parallelen kommt Wendt zu der überzeugenden Interpretation: “Heartfree has literally too much benevolence; Wild represents the selfish passions raised to such an immoderate degree that they become self-destructive [...] Yet all of Wild's qualities could contribute to virtue: his courage, his ambition – above all, his energy – would all be

³⁴ Shakespeare Head Ed., p. 258.

³⁵ “Essay on Conversation“, *Miscellanies* I – zit. nach Miller, *Essays*, p. 47.

³⁶ Miller, *Essays*, p. 47.

³⁷ “The Moral Allegory of *Jonathan Wild*“, in: *ELH*, 24 (1957), 306–20.

³⁸ vgl. *Champion* (March 27, 1740).

³⁹ Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, 2 vols., ed. J.M. Robertson, repr. (Gloucester, Mass., 1963), vol. I, p. 287.

⁴⁰ March 15, 1739–40. Siehe auch Fieldings Definition des Lächerlichen im *Covent-Garden Journal* (No. 55, July 18, 1752).

admirable if balanced with the benevolent disposition of Heartfree.“⁴¹ Während Irwin Heartfree als ethisches „Gegenstück“ zu Wild betrachtet und zusammenfassend sagt: “[...] Fielding’s chief purpose is to expose and condemn greatness, not to defend goodness, which wants not Fielding to support it. Goodness is simply one of his weapons against greatness; contrast itself becomes an ethical device“⁴² – muß Wendt zu einer abweichenden Schlußfolgerung kommen: “Not only Wild, but Heartfree as well, may then be taken as a portrait of unsatisfactory temperament, and Heartfree’s designation as ‘silly’ (II, 1) becomes a double-barreled weapon – the deliberate truth ironically concealed in a passage which is full of truths-in-reverse.“⁴³ Und an anderer Stelle: “In this interpretation, the story becomes doubly ironic; broadly defining ethical extremes, neither of its major characters presents a direct example of recommended conduct.“⁴⁴

Diese Interpretation fängt den Vorwurf jener Kritiker auf, die, den *Jonathan Wild* als Roman interpretierend, in Heartfree nur einen bläßlichen und schlecht gelungenen Charakter sehen. Die Konsequenz aus Wendts schlüssiger These zieht Hopkins, der an den Anfang seiner Stiluntersuchung eine Neudefinition des Genres setzt und schreibt: “One might begin by redefining the genre of *Jonathan Wild* not as a novel but as an anatomy or satire written in the form of criminal biography describing the life of a confidence man in mock-heroic fashion.“⁴⁵ Mit dieser Definition nimmt Hopkins implizit zu einer weiteren Streitfrage Stellung, ohne jedoch seine eigenen Ansichten zu diesem Punkt näher zu erläutern, nämlich zu der Frage, ob es sich bei *Jonathan Wild* formal um eine Parodie auf die *criminal biography* oder auf die *Lives of the Great* handele. Hopkins hält die beiden Formen offensichtlich für vereinbar – und dieser “Kompromiß“ ist auch durchaus zu begründen.

3.2 Jonathan Wild als Formparodie

Die Titelgebung *The History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great* unterscheidet sich von derjenigen der beiden folgenden *Histories* (*Joseph Andrews* und *Tom Jones*) insofern, als sie den aufmerksamen Leser bereits auf eine Verschmelzung verschiedenster programmatischer Ansätze

⁴¹ “Moral Allegory“, p. 319.

⁴² Irwin, *The Making*, p. 77.

⁴³ “Moral Allegory“, p. 307.

⁴⁴ *ibid.*, p. 320.

⁴⁵ R. H. Hopkins, “Language and Comic Play in Fielding’s *Jonathan Wild*“, in: *Criticism*, 8 (1966), p. 214.

und ihnen zugehöriger literarischer Konventionen hinweist. Grundsätzlich stellt sie das Werk als echte Biographie vor, die aber einerseits – auf Grund ihres Gegenstandes – den Mustern der Verbrecherbiographie, andererseits – auf Grund des dem Helden beigegebenen Epithetons – den Konventionen der *vitae* großer Männer verpflichtet ist. Darüber hinaus impliziert der Titel eine bestimmte Haltung des Autors, nämlich die der Bewunderung, die im Zusammenhang mit einem Verbrecher – insbesondere mit Wild – als ironisch erkannt werden muß. Letztlich verweist die Verbindung von Wild und "Great" schon traditionellerweise auf politische oder moralische Satire.

Diese im Titel bereits angelegte und thematisch bedingte Verschmelzung zweier – parodierter – biographischer Genres von derart unterschiedlicher Herkunft wie die Verbrecherbiographie und die Heldenvita ist nicht so unmöglich, wie es einige Literaturwissenschaftler glauben machen wollen. William F. Farrell⁴⁶ vor allem vertritt die Ansicht, daß die Dimension der Ironie in *Jonathan Wild* verwischt würde, wenn man sie auf die zeitgenössischen Verbrecherbiographien bezöge. Daher führt er seine Argumentation als Antwort vor allem auf Irwin⁴⁷, der *nur* die Parallele zur *criminal biography* sieht, ohne allerdings auf Irwins spätere Publikation⁴⁸ einzugehen, in der dieser die Aspekte des *mock-heroic* und der *criminal biography* – wenn auch in nicht ganz einsichtiger Weise – miteinander verbindet. Auch schon bei Digeon⁴⁹ und letztlich bei Miller⁵⁰ wird in der mockheroischen Form des *Jonathan Wild* der parodistische Angriff auf die Verbrecherbiographie erkannt, ohne daß jedoch der Zusammenhang näher erläutert würde.

Farrell geht in seiner Kritik an der *criminal biography*-Theorie von Irwins Interpretation der elaboraten Genealogie Wilds, von seiner von Omen umwitterten Geburt und seiner Erziehungsgeschichte als parodierter Elemente typischer "Grub-street rogue lives" aus. Er weist nach, daß den meisten Verbrecherbiographien diese detaillierten Schilderungen fehlen, daß allerdings in vielen *chapbook romances* in den Einleitungskapiteln die gleichen Strukturmerkmale auftreten, vor allem in denjenigen, die Fielding im 1. Kapitel von *Joseph Andrews* erwähnt: *The History of Guy of Warwick*, *The History of Jack The Giant Killer* und *The Seven Champions of Christendom*, die sich als fiktive Darstellungen hervorragender Gestalten der gleichen Topoi bedienen, die die Historiker von Plutarch bis zum 17. Jahr-

⁴⁶ "The Mock-Heroic Form of *Jonathan Wild*", in: *Modern Philology*, 63 (1966), 216–26.

⁴⁷ *The Making of 'Jonathan Wild'*.

⁴⁸ "Satire and Comedy in the Works of Henry Fielding", in: *ELH*, 13 (1946), 168–88.

⁴⁹ *The Novels of Fielding*. Siehe besonders Kap. III: "Jonathan Wild the Great and the Miscellaneous", pp. 96–128. Dieses Kap. findet sich unter dem Titel "Jonathan Wild the Great" bei R. Paulsen (ed.), *Fielding. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J., 1962) wieder abgedruckt.

⁵⁰ *Essays*, p. 277.

hundert zum Leitfaden ihrer Biographien gemacht hatten. Es bedarf an dieser Stelle keines Rückgriffs auf die Beweisführung Farrells, denn die formale Bezogenheit des *Jonathan Wild* auf die *vita* einerseits und die panegyrische *oratio* andererseits kann gar nicht angezweifelt werden. Auch die offensichtliche Parallele zu Plutarchs *Leben Alexanders*, die sich besonders im ersten Buch des *Jonathan Wild* sehr detailliert nachweisen läßt⁵¹, die aber spätestens erst in der zusammenfassenden Charakterisierung Wilds im letzten Kapitel des letzten Buches (in Analogie zu Plutarchs Gewohnheit, an das Ende seiner Parallel-Leben einen wertenden Vergleich zu stellen) seinen Abschluß findet, unterstützt die These, daß Fielding die traditionelle Technik der Darstellung großer Männer zum Träger seiner Satire macht. Dieses Vorgehen selbst ist nicht neu, vielmehr greift Fielding auch hier auf eine – wenn auch noch junge – literarische Tradition zurück. Je mehr nämlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die formelle, oft panegyrische Biographie zugunsten einer wissenschaftlicheren und "demokratischeren" Biographie zurücktrat, das heißt je mehr im Laufe des Jahrhunderts Plutarch als Vorbild nicht nur einer informellen Darstellungsweise, sondern vor allem einer naturgetreuen Betrachtungsweise mit dem Akzent nicht auf der großen Tat, sondern auf der an sich unbedeutenden, aber charakteraufschließenden Handlung⁵² an Einfluß gewann, desto häufiger wurde die mockheroische Verwendung der klassischen *vita*-Form zu satirischen Zwecken. Oder vielmehr untergrub – so sieht Stauffer das Kausalverhältnis – der Ansturm satirischer und zynischer *Lives of the Great* zusehens die ursprüngliche Tradition, und während auf diese Weise die Größen und Pseudo-Größen der Zeit von ihren Sockeln gestoßen wurden, entwickelte sich die sinnentleerte, aber mit Konnotationen behaftete "große" Form im Zusammenhang mit Objekten der Satire – wie Bombast, Pedanterie, vor allem aber politische Gegner – zur Angriffswaffe⁵³. Als Beispiel diene:

The Glorious Life and Actions of St. Whigg:

Wherein is Contain'd An Account of his Country, Parentage, Birth, Kindred, Education, Marriage, Children, Etc. With the Lives of his Principal Friends and Enemies (1708)⁵⁴

Daß eine literarische Form, die solchermaßen "verfremdet" wird, auch ihrerseits an Glaubwürdigkeit einbüßt und mit dem parodierten Gegenstand leicht selbst der Lächerlichkeit anheimfällt, ist unbestritten. Dieser Vorgang wäre etwa parallel zu sehen zum Verfall des Epos, von dem Ulrich Broich sagt: "Und so zersetzte das komische Heldengedicht letzten Endes das Epos in ähnlicher Weise, wie es die ihm zeitlich vorausgehenden Formen komischer

⁵¹ vgl. Farrell, "Mock-Heroic Form", pp. 222–4.

⁵² vgl. das 1. Kapitel von Plutarchs *Alexander*.

⁵³ D. A. Stauffer, *The Art of Biography*, p. 467.

⁵⁴ zit. nach Farrell, "Mock-Heroic Form", p. 220.

Epik getan hatten.“⁵⁵ Aber gerade die Tradition des *mock-heroic* zeigt auch, daß diese Aufhebung des parodierten Genres sozusagen eine dialektische Zwangsläufigkeit darstellt, das heißt daß die Parodie, hier die *high burlesque*, den Idealtypus grundsätzlich gar nicht in Frage stellen wollte – und dabei doch jenen Prozeß beschleunigte, dem sie ihre Existenz verdankte⁵⁶.

Mag es nun Fielding im *Jonathan Wild* auch um die Abwertung der das Heroische literarisierenden Form gegangen sein, so muß die Kritik dennoch an den Entweder-Oder-Argumenten ansetzen, denn Heroisierung ist nicht allein ein Stilmerkmal der Heldenvita oder der Biographie romancée⁵⁷, sondern auch der Verbrecherbiographie. Zwar heroisiert letztere einen Gegenstand anderer Art, doch daß dieser Unterschied nur ein vermeintlicher ist, soll der *Jonathan Wild* ja gerade zeigen. Abstrahiert man jedoch so weit wie möglich die Form vom Inhalt, das heißt konzentriert man sich auf das der traditionellen Verbrecherbiographie zugrundeliegende Schema, so verwischen sich auch formal die Grenzen. „Particularized, sensational, piously canting, and often laudatory“⁵⁸, wie Irwin die *criminal biography* kennzeichnet, bedient diese sich, wenn auch in stark reduzierter Form, eines ähnlichen Aufbaus wie die *vita*: Genealogie, Geburt und Erziehung, karrierefördernde Umstände, usw. Hebt nun der Satiriker die Reduktion durch parodierende Übertreibung wieder auf, so sind Helden- und Verbrecherbiographie formaliter kaum voneinander zu unterscheiden. Um jedoch nicht allzu sehr in formale oder formgeschichtliche Spekulationen zu verfallen, erscheint es sinnvoll, auch historische Kriterien mit heranzuziehen.

Soweit man im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts überhaupt ernsthafte Biographie schrieb, folgte man dem ebenfalls von Plutarch entworfenen moralisch-didaktischen Ansatz der Biographie – und mußte sich zum eigenen Leidwesen in scheinbarer Übereinstimmung mit den Pamphleten der *Grubstreet* und ihren frömmelnden Instruktionen sehen, die das ästhetische wie moralische Empfinden des Lesers nur korrumpieren konnten. In der Flut der sensationellen Biographien der ersten Jahrhunderthälfte erschien die Verbrecherbiographie als nur eine, wenn auch vielleicht die schlimmste Ausprägung⁵⁹. Swift etwa (mit *Last Speech and Dying Words of Ebenezer Elliston*) und Aaron Hill (in *The Plain Dealer*, No. 80, December 25, 1724)⁶⁰ kämpften ebenso gegen den sich dort manifestierenden Ungeist wie Fielding,

⁵⁵ Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680–1800 (Tübingen, 1968), p. 147.

⁵⁶ *ibid.*, p. 133.

⁵⁷ So in Erwin Wolff, *Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen* (Göttingen, 1964).

⁵⁸ „Satire and Comedy“, p. 177.

⁵⁹ D. A. Stauffer, *The Art of Biography*, pp. 134–5.

⁶⁰ vgl. Irwin, *The Making*, pp. 80 ff.

dessen Sätze im "Preface" zu *Joseph Andrews* fast auf Alexander Smith gemünzt sein könnten, wenn er schreibt:

[...] for to what but such a Mistake [concerning the Ridiculous], can we attribute the many Attempts to ridicule the blackest Villanies; [...]. And yet, the Reader will not want much Learning to suggest such Instances to himself.⁶¹

Da die literarische Gattung der Heldenbiographie zu Fieldings Zeiten kaum mehr einen meinungsbildenden Einfluß hatte, die Verbrecherbiographie dagegen gerade ihre Blütezeit erlebte, scheint allein schon aus dieser historischen Blickrichtung eine Satire auf letztere "Kunstform" wahrscheinlicher. Endgültig zu klären dürfte die Frage nicht sein, denn selbst eine scheinbar so deutliche Beweisstelle wie die in *Jonathan Wild* (III, 6) ist bei genauem Hinsehen nicht schlüssig. Nach dem bereits schon farcenhafte übertriebenen, falsch buchstabierten Brief Wilds heißt es:

If the spelling of this letter be not so strictly orthographical, the reader will be pleased to remember that such a defect [...] can be no blemish in that sublime greatness of which we endeavour to raise a complete idea in this history. In which kind of composition spelling, or indeed any kind of human literature, hath never been thought a necessary ingredient; for if these sort of great personages can but complot and contrive their noble schemes, and hack and hew mankind sufficiently, there will never be wanting fit and able persons who can spell to record their praises.⁶²

Das Zitat enthält einen gedanklichen Bruch. Der erste Teil, der diesen Kompositionen jeden Anspruch auf literarischen Wert abspricht, läßt sich unschwer auf die *criminal biography* beziehen. Der mit "for" eingeleitete Begründungssatz führt ganz unlogisch den Gedankengang auf ein anderes Gleis, indem er nun behauptet, es fände sich immer jemand, der die Taten der großen Schurken und Mörder in eine lesbare Form brächte. Hier liegt nun der Gedanke an die Heldenbiographie näher. Eine Sinneinheit ließe sich nur herstellen, wenn man "composition" nicht auf "history", sondern in einem anderen Sinn als "mental constitution" auf "greatness" bezieht. Aber auch in diesem Falle bliebe dieser Absatz zumnächst doppeldeutig und zeigte *in nuce* das Dilemma, in dem sich die Diskussion um das eigentliche parodierte Genre befindet. Der ganze Streit ist jedoch einmal mehr ein Zeichen dafür, in welchem Maße Fieldings Technik zu Doppeleffekten führt. Dabei sind die in dem größeren Rahmen enthaltenen einzelnen Stil- und Genreparodien noch gar nicht erwähnt worden.

Die längste "Binnen"-Parodie ist die auf die unglaublichen Reiseberichte, verkörpert in der Erzählung von Mrs. Heartfree. Daß Fielding die *travellers' tales* aufs Korn nehmen wollte, erwähnt er im "Preface" zu *Jonathan Wild expressis verbis*. (Er folgt darin eng seinem bewunderten Vorbild Lukian,

⁶¹ Wesleyan Ed., p. 7.

⁶² Everyman Ed., pp. 100-1.

speziell dessen *Vera Historia*). Allerdings fehlt in den späteren, bearbeiteten Fassungen jenes Kapitel – das eigentliche 9. des IV. Buches – das die Hauptburleske trägt und das überschrieben ist: “A very wonderful chapter indeed; which, to those who have not read many voyages, may seem incredible; [...]“⁶³ Es enthält ein Ungeheuer von der Größe Windsor Castles, einen Phönix, ein Kürbisbeet von der Größe Stonehenges und andere wunderbare Dinge. In der Überarbeitung tritt der parodistische Aspekt dann zugunsten der *chastity*-Satire zurück.

Das 2. Kapitel des ersten Buches – “Giving an account of as many of our hero’s ancestors as can be gathered out of the rubbish of antiquity, which hath been carefully sifted for that purpose“ – ist nicht nur eine Parodie der Heldengenealogie, sondern ebenso eine Veralberung der *antiquarians*, ganz analog zum 2. Kapitel von *Joseph Andrews*. Das 4. Kapitel verbindet den Angriff auf das System des Schuldgefängnisses, das in *Amelia* wieder aufgegriffen wird, mit einer Parodie der juristischen Sprache. Die Aufzählung inzidenteller Parodien ließe sich noch weiter fortsetzen, doch es genügt hier festzustellen, daß der Verflechtung und Überlagerung satirischer Ansätze die parodistische Verwendung sprachlicher Mittel weitgehend entspricht.

Eine Analyse des ersten Kapitels wird zeigen, daß sich in dem Rahmenwerk vielfacher Parodien ein Thema entfalten soll, das die komische und satirische Zielsetzung einer Burleske weit übersteigt. Die komplizierte Verschlüsselung des thematischen Ansatzes macht nicht nur eine Aufschlüsselung notwendig, sondern läßt es auch unverständlich erscheinen, wie man Fieldings Ironie als simpel und allzu durchsichtig bezeichnen konnte⁶⁴.

3.3 Der ironische Ansatz

Der einleitende Abschnitt des ersten Kapitels des ersten Buches von *Jonathan Wild* vermehrt noch die weiter oben aufgeführten programmatischen Ansätze dieser Pseudo-Biographie durch den Hinweis auf die exemplarische Funktion der *Lives of great men*:

As it is necessary that all great and surprising events, the designs of which are laid, conducted, and brought to perfection by the utmost force of human invention and art, should be produced by great and eminent men, so the lives of such may be justly and properly styled the quintessence of history.⁶⁵

Doch wäre es voreilig, in diesem Abschnitt und den folgenden Erläuterungen einseitig eine ironische Abqualifizierung der Biographien großer Männer zu

⁶³ Shakespeare Head Ed., p. 196.

⁶⁴ Siehe etwa G. R. Levine, *Dry Mock*, p. 151.

⁶⁵ Everyman Ed., p. 3.

vermuten, auch wenn die Assoziationen um "great men" diesen Schluß nahe legen. Im 1. Kapitel des III. Buches von *Joseph Andrews*, überschrieben "Matters prefatory in praise of Biography", wird die Gleichsetzung von *history* und *biography* vollzogen und mit fast den gleichen Worten eingeleitet:

[...] it is most certain, that Truth is to be found only in the Works of those who celebrate the Lives of Great Men, and are commonly called Biographers, [...].⁶⁶

Wenn Fielding dann weiter unten von "us biographers" spricht und Dichter wie Cervantes, Le Sage, Scarron und Marivaux mit einbezieht, wenn er also die Biographen im allgemeinen Wortverständnis den Biographen seines Wortverständnisses gegenüberstellt, so bringt er im 1. Kapitel des VIII. Buches von *Tom Jones* die beiden scheinbar unvereinbaren Begriffe zur Deckung, indem er von "those historians who relate public transactions" und "us who confine ourselves to scenes of private life"⁶⁷ spricht. Der jeweilige Wahrheitsanspruch leitet sich bei den ersteren aus der Treue gegenüber der Geschichte, bei den letzteren aus der Treue gegenüber der Natur ab. Beiden Darstellungsformen jedoch ist die exemplarische Funktion gemeinsam. Denn "sensible writers", wie es im *Jonathan Wild* weiter heißt, vermitteln nicht nur angenehme Unterhaltung, sondern unterrichten den Leser in der Kenntnis der allgemeinen menschlichen Natur, ihren geheimen Motiven, Verschlingungen und Irrwegen ("perplexed mazes") und schärfen darüber hinaus das moralische Empfinden, indem sie die Schönheit der Tugend und die Häßlichkeit des Lasters bildlich vorführen. Nicht zuletzt vermitteln sie die Einsicht in die Komplexität des menschlichen Charakters, der fast nie nur gut oder nur schlecht ist, sondern Tugend und Laster in einem solchen Maße in sich vereint, daß nur geschärftes Urteilsvermögen und genauer Einblick eine endgültige moralische Wertung treffen können. Hier mündet die an Plutarch orientierte Apologie der echten Biographie – die aber ebensogut auf die fiktive Biographie Fieldingscher Definition bezogen werden kann – in die Theorie der *mixed characters* ein.

Wild wird daraufhin als einer vorgestellt, der in vorzüglichem Maße für eine solche Biographie geeignet ist, da er "the greatest and most shining endowments" und "many great perfections"⁶⁸ in sich vereinigt, ohne jedoch gänzlich übernatürlich zu sein. Ein paar – wenn auch geringe – Schönheitsfehler lassen ihn an der allgemeinmenschlichen Schwäche teilhaben und machen ihn angeblich zum *mixed character*.

Nimmt man einmal an, der Titel des Buches sage dem Leser nichts – zumindest für die Zeitgenossen Fieldings eine unwahrscheinliche Hypothese –

⁶⁶ Wesleyan Ed., p. 185.

⁶⁷ Everyman Ed., vol. I, p. 318.

⁶⁸ Everyman Ed., p. 4.

dann läßt sich der Text des 1. Kapitels bis zu dieser Stelle als scheinbar unironische Einleitung lesen, denn die Pose des Biographen großer geschichtlicher Gestalten ist noch konsequent durchgehalten. Gibt der Name der Titelfigur dem uneingeweihten Leser diese Pose noch nicht als ironisch preis, stimmt ihn auch die pompöse Art des Autors als Biograph noch nicht mißtrauisch, so enthüllt sich die Ironie spätestens an Hand der Definitionen von "greatness" und "goodness". *De facto* setzt sie im Text mit der Anwendung der im theoretischen Teil entworfenen Kriterien auf den "Helden" Jonathan Wild ein: "Of this kind was the illustrious person [...]".⁶⁹

An dieser Stelle manifestiert sich die zum ersten Mal alle ironischen Posen umfassende, den Haupttenor des Buches ausmachende ironische Technik des Tadels-durch-Lob in der spezielleren, ihr untergeordneten Form der "irony by implication"⁷⁰. Da es Fielding jedoch nicht darum geht, Wild als schlechthin "nicht groß" ironisch zu enthüllen, da es überhaupt nicht um die Person Wild geht, sondern um ein falsch verstandenes Ideal von Größe, definiert er dieses Ideal im folgenden Abschnitt. "Greatness" und "goodness" werden begrifflich voneinander getrennt, ja um der Methode willen werden sie sogar als unvereinbare Größen definiert: "[...] greatness consists in bringing all manner of mischief on mankind, and goodness in removing it from them."⁷¹ Daß diese methodische Trennung überspitzt und zweckgebunden ist, geht bereits aus Fieldings Definition im "Preface" zu den *Miscellanies* hervor, aus der einerseits theoretisch denkbaren, zum anderen aber auch historisch-empirisch nachweisbaren Verbindung von "Great and Good":

However, though the one bear no necessary dependence on the other, neither is there any absolute repugnancy among them which may totally prevent their union so that they may, though not of necessity, assemble in the same mind, as they actually did, and all in the highest degree, in those of Socrates and Brutus; and perhaps in some among us. I at least know one to whom nature could have added no one great or good quality more than she hath bestowed on him.⁷²

Die polemische Qualität der Definition wird auch noch einmal im Einleitungskapitel von *Jonathan Wild* sichtbar, wenn der Autor anderen Biographen vorwirft, daß sie "greatness" und „goodness“ in ihren Helden unzulässig vermischten, "without considering that by such means they destroy the great perfection called uniformity of character."⁷³ Daß die Aristotelisch-Horazische poetologische Regel des *decorum* oder der *conservation of character*, der auch Fielding folgte, hier ironisch verteidigt wird, machen die von ihm beispielhaft herangezogenen "histories of Alexander

⁶⁹ *ibid.*, p. 3.

⁷⁰ Nach Levine, *Dry Mock*.

⁷¹ Everyman Ed., p. 4.

⁷² Shakespeare Head Ed., p. 258.

⁷³ Everyman Ed., p. 4.

and Caesar“ deutlich, beides Gestalten, die, wie bereits erläutert, zu Symbolen für Grausamkeit und Willkür stilisiert worden waren:

And when the mighty Caesar, with wonderful greatness of mind, had destroyed the liberties of his country, and with all the means of fraud and force had placed himself at the head of his equals, had corrupted and enslaved the greatest people whom the sun ever saw, we are reminded, as an evidence of his generosity, of his Largeness to his followers and tools, by whose means he had accomplished his purpose, and by whose assistance he was to establish it.⁷⁴

Auf Grund der Prämisse, daß es sich hier um ein Beispiel für die Mischung von „greatness“ und „goodness“ in einer Figur handele, ist der Leser um so schockierter, wenn er in der Güte Caesars nur ein weiteres Indiz für dessen Egoismus und Korruption erkennen muß. Die Prämisse enthüllt sich somit als ironisch⁷⁵. Die Vermischung von „greatness“ und „goodness“ ist nur eine vermeintliche und in Wirklichkeit ist die „self-consistency“ des Charakters gewahrt. Doch geht es im Grunde auch nicht um poetologische Prinzipien, sondern um die polemische Feststellung, daß „greatness“ und „goodness“ eben nicht miteinander vereinbar sind und daß jede Verschleierung einer Uniformität im Guten wie im Bösen das moralische Gefühl des Lesers korrumpiert. Der Sarkasmus richtet sich also nicht gegen die Verbindung von „greatness“ und „goodness“ an sich, sondern gegen die scheinbare Unfähigkeit der Biographen⁷⁶, richtige moralische Wertungen zu treffen. Die Folgerung, die Fielding aus seinen Beispielen zieht, impliziert nun seinen ganzen methodischen Ansatz:

Now, who doth not see that such sneaking qualities as these are rather to be bewailed as imperfections than admired as ornaments in these great men; [...].⁷⁷

Ist die Prämisse gültig, daß die Beispiele der Tugend wirklich positiv zu werten sind, dann ist die Bezeichnung „imperfection“ eine ironische Umkehrung des Begriffes Tugend in der Wertgleichung:

$$\begin{array}{lll} \text{„greatness“} & = & \text{„vice“} = \text{„perfection“} \\ \text{„goodness“} & = & \text{„virtue“} = \text{„imperfection“} \end{array}$$

Diese Prämisse ist aber durch die Beispiele selbst in Frage gestellt und daher kommt der Wertung als „imperfection“ gleichzeitig ein absoluter Wahrheitsgehalt zu, der seinen Maßstab aus allgemeinen, außerhalb des Buches liegenden Wertnormen bezieht. In dieser Zweigleisigkeit der Wertnormen liegt die ganze Problematik des Themas und seiner ironischen Durchführung beschlossen. Sie bewirkt die Verschwommenheit des methodischen Ansatzes, der auf der Oberfläche so eindeutig scheint.

⁷⁴ *ibid.*, pp. 4–5.

⁷⁵ Levine nennt diese Technik „ironic undercut“.

⁷⁶ Hier scheinen Plutarchs Parallelbiographien von Alexander und Caesar die polemisch verzerrte Quelle zu sein.

⁷⁷ Everyman Ed., p. 5.

We hope our reader will have reason justly to acquit us of any such confounding ideas in the following pages; in which, as we are to record the actions of a great man, so we have nowhere mentioned any spark of goodness which had discovered itself either faintly in him, or more glaringly in any other person, but as a meanness and imperfection, disqualifying them for undertakings which lead to honour and esteem among men.⁷⁸

Systemimmanent wird "goodness" konsequent als "meanness and imperfection" bezeichnet, "honour and esteem among men" ist die ironische Umkehrung moralischer Fehleinschätzung. Insoweit aber, als sich auch die scheinbare "goodness" als nur relativ, als unbedeutendere Form moralischer Schwäche enthüllt, werden "honour and esteem" zum Prüfstein moralischer Integrität, wird die Norm der Gesellschaft zur echten wertenden Instanz. Von der Qualität der "goodness" hängt es also ab, inwieweit die sie bezeichnenden Begriffe ironisch oder unironisch zu verstehen sind. Die Gestalt des Heartfree erläutert dieses Problem auf das deutlichste, wie Wendt gezeigt hat.⁷⁹

Diese Ambiguität der Wertmaßstäbe ist auch an anderen Stellen – selbst in diesem Einleitungskapitel – nachzuweisen. Die folgende programmatische Feststellung ist sowohl systemimmanent, das heißt ironisch, wie auch unironisch und absolut zu verstehen:

We would not therefore be understood to effect giving the reader a perfect or consummate pattern of human excellence, but [...] to induce our reader with us to lament the frailty of human nature, and to convince him that no mortal, after a thorough scrutiny, can be a proper object of our admiration.⁸⁰

Selbst die eingangs in der Titelgebung begriffene ironische Pose – Wild/ Great – hat, faßt man sie programmatisch auf, an der Wertambiguität teil. Ironisch ist sie nur insofern, als sie sich auf allgemein akzeptierte Normen stützt. Der Gegenstand dieses Buches ist jedoch eine Bloßstellung und Neuformulierung von Normen, die sich an den Gleichungen *kleiner Schurke* = *großer Schurke* und *groß* = *schlecht* orientiert und den implizierten, polemisch schiefen Syllogismus – Wild ist groß; absolute Schlechtigkeit ist Größe, Wild ist absolut schlecht, ergo ist Wild groß – zum methodischen Ansatz der Darstellung macht. Die inhaltliche Neuformulierung des Epithetons "great" fügt daher der Ironie der Titelgebung die Komponente einer programmatischen Feststellung hinzu. Somit enthält der Schlußsatz des ersten Kapitels –

[...] we have ventured to call him *The Great*; nor do we doubt but our reader, when he hath perused his story, will concur with us in allowing him that title⁸¹

– neben aller oberflächlichen Ironie eine ernst gemeinte Hoffnung, daß sich nämlich der Leser, den Gedanken und Darstellungen des Autors folgend,

⁷⁸ *ibid.*, p. 5.

⁷⁹ Siehe unten p. 109.

⁸⁰ *Everyman Ed.*, p. 4.

⁸¹ *ibid.*, p. 5.

schließlich zu dessen Einstellung bekennen möge. Insofern geht *Jonathan Wild* über Wendts 'moralische Allegorie' hinaus, da die hinter der Allegorie stehenden Begriffe ihrerseits durch falschen Gebrauch so korrumpiert worden sind, daß von ihrer ursprünglichen Idee nichts mehr übriggeblieben ist. Die Kritik am moralischen Fehlverhalten geht somit Hand in Hand mit der Kritik an sprachlicher Korruption. Die Ergebnisse des bereits zitierten Aufsatzes von Robert K. Hopkins tendieren in diese Richtung, am klarsten aber wird dieses Phänomen in der ausgezeichneten Studie von Glenn W. Hatfield untersucht, dessen Buch *Henry Fielding and the Language of Irony*⁸² Fieldings durchgehende und zentrale Auseinandersetzung mit dem Wort "as both corrupting and corruptible"⁸³ zum Thema hat. Dort heißt es:

Irony, for Fielding, is a means of coming to terms with the corrupt language of his day, a way of accomodating it to the ideal of plain-spoken truth.⁸⁴

Und an anderer Stelle:

Fielding is to make the corruption of language itself the main rationale of his irony.⁸⁵

Denn für Fielding lagen sprachliche und moralische Korruption eng beieinander und "debased language contributed to the undermining of society, but a debased society also contributed to the undermining of language [...]."⁸⁶ An dieser Stelle wird bereits erkennbar, welche zentrale Bedeutung der schon in den Essays beobachteten multiplen Ironie zukommt. Ihre Entfaltung und Funktion im *Jonathan Wild* ist jedoch noch genauer zu untersuchen.

Die Betrachtung des ersten Kapitels zeigte, daß Fielding, indem er den Hauptplan des Buches entwirft, die durch die Titelgebung hervorgerufenen Erwartungen des Lesers modifiziert, respektive in andere Bahnen lenkt. Implizit wird deutlich, was Fielding explizit im "Preface" bereits sagte, daß nämlich nicht eine Biographie beabsichtigt sei, sondern eine Art *Anatomy of Roguery*:

To confess the truth, my narrative is rather of such actions which he might have performed, or would or should have performed, than what he really did; and may, in reality, as well suit any other such great man, as the person himself whose name it bears.⁸⁷

Der Charakter Wilds muß und soll ins Beispielhafte überhöht werden:

[...] our hero had [...] only enough [of that meanness] to make him partaker of the imperfection of humanity, instead of the perfection of diabolism [...].⁸⁸

⁸² (Chicago, 1968).

⁸³ *ibid.*, p. 4.

⁸⁴ *ibid.*, p. 154.

⁸⁵ *ibid.*, p. 156.

⁸⁶ *ibid.*, p. 4.

⁸⁷ Shakespeare Head Ed., p. 255.

⁸⁸ Everyman Ed., p. 5.

Das heißt jedoch nichts anderes, als daß die anfängliche Behauptung des Biographen, Wild sei ein *mixed character*, genau so falsch ist, wie die moralischen Wertungen der Biographen eines Caesars oder Alexanders. Denn die guten Eigenschaften Wilds sind so minimal, daß sie die *uniformity of character* nicht im mindesten beeinträchtigen. Die Gestalt Wilds mag gerade noch wahrscheinlich sein, ist aber von so einseitiger Ausprägung, daß sie an allgemeiner Menschlichkeit in Fieldings Sinne keinen Anteil hat. Historisch wahr ist sie ganz sicher nicht. Denn bewußt verwendet Fielding eine Vorlage, die, ihrer Individualität bereits beraubt und zur Chiffre erstarrt, es ihm erlaubt, "roguery" als waltendes Prinzip so extrem darzustellen, "[that] we may challenge not only the truth of history, but almost the latitude of fiction, to equal his glory."⁸⁹

Die übergreifende ironische Pose der Titelgebung wird durch die Clichéhaftigkeit der Metapher *Wild* (für Korruption an sich, Korruption im Staatswesen, Walpole) einerseits eingeschränkt. Andererseits erlaubt gerade das Cliché eine neue Sinnauffüllung, bei der die ursprünglichen Konnotationen immer noch mitklingen. Und letztlich hat jedes Cliché – so auch dieses – einen konkreten Ursprung, der dem metaphorischen Gebrauch erst seine eigentliche Sinnfälligkeit verleiht⁹⁰. In diesem Falle gibt der konkrete Ursprung des Clichés, der historische Wild, Fielding die Möglichkeit, seine großangelegte Parallele – "the splendid palaces of the great" = "Newgate with the mask on"⁹¹ – mit faktischen, handgreiflichen Details aus dem *low-life* auszupolstern, seine *anatomy* "of cruelty, lust, avarice, rapine, insolence, hypocrisy, fraud and treachery" vorzuführen "within the rules of probability"⁹². Je nachdem, ob der Leser den Realitätsbezug oder die Allegoriehaftigkeit des *Jonathan Wild* höher bewertet, wird er das Werk näher zum Roman oder zur satirisch orientierten Allegorie in Beziehung setzen. Einer der beiden Komponenten eine Vorrangstellung einzuräumen, käme jedoch einer Fehlinterpretation gleich. Auch lebt *Jonathan Wild* nicht aus der Spannung zwischen Realität und Abstraktion oder zwischen Realität und Idealität wie die Schillersche Satire, sondern er mißt die Abstraktion an der Realität und versucht, erstere an letzterer zu orientieren. Diese Realitätsbezogenheit, die das Werk von der Allegorie entfernt, entspringt jedoch nicht mimetischem, sondern didaktischem Wollen und entfernt es gleichermaßen vom Roman. Eine Untersuchung der Erzählerfunktion, der mit ihr verbundenen und durch sie bedingten Erzähltechniken, sowie letztlich der

⁸⁹ *ibid.*, p. 175.

⁹⁰ Vgl. zu Fieldings Gebrauch des Clichés: Sheridan Baker, "Henry Fielding and the Cliché", in: *Criticism*, 1 (1959), 354–61.

⁹¹ Shakespeare Head Ed., p. 256.

⁹² *ibid.*

Handlungs- und Charaktergestaltung wird zeigen, daß hier ein Modell (genauer ein Modellkomplex) entworfen wird, das dem Leser bestimmte Denk- und Verhaltensmuster vorführt, mit Hilfe derer er einen gesteuerten Erkennungsprozeß durchlaufen soll.

3.4 Die Rollen des Erzählers

Während Levine feststellt, daß der Erzähler im *Jonathan Wild* keine *persona* ist, sondern Fielding, "assuming an ironic pose"⁹³, die er zudem nicht einmal konsequent durchhält, spricht Hatfield von einer "full-blown satiric persona"⁹⁴. Nun gehört es zwar zur *persona*, daß sie durchsichtig bleibt, aber bereits der Hinweis auf die verschiedenen Stilparodien sollte genügen, um das Auftreten einer *persona* zweifelhaft erscheinen zu lassen. Hatfield charakterisiert sie als "fawning, hero-worshipping"⁹⁵. Schon die Analyse des ersten Kapitels zeigte, daß die Haltung des Biographen durchaus nicht eindeutig ist und daß es daher für den Leser nicht genügt, die Worte beziehungsweise die Wertungen des Erzählers einfach umzukehren, da dieser nämlich nicht immer das Gegenteil von dem meint, was er sagt, sondern oft gerade das meint, was er sagt und unter Umständen gleichzeitig noch das Gegenteil. Was die verehrungsvolle Pose des Erzählers anbetrifft, so wird sie von Anfang an so durchsichtig gestaltet (wie etwa in dem Satz: "[...] greatness consists in bringing all manner of mischief on mankind, and goodness in removing it from them"⁹⁶), daß von vornherein keine Unklarheit über die Haltung des Erzählers besteht. Wenn also eine *persona* existierte, so umfaßte sie viel mehr als die des bewundernden Biographen. Eine solche Komplexität läßt aber den Begriff der *persona* nicht mehr anwendbar erscheinen. (Dennoch – oder gerade deswegen – ist es eine zu große Vereinfachung, von einer ironischen Pose des Autors Fielding zu sprechen). Hier liegt augenscheinlich eine Kombination von und ein Spiel mit Posen vor, die ein einzelnes ironisches Manöver weit überschreiten und es nötig machen, die Rolle und Funktion des Erzählers genauer zu beschreiben und zu definieren. George Saintsburys in anderem Zusammenhang bereits erwähnte Charakterisierung des Buches als "compact of almost pure irony" kann nicht jene sehr vordergründige *blame-by-praise* Ironie allein meinen, die jedem Leser natürlich sofort ins Auge springt und von der sich der *persona*-Gedanke wie auch der der *einen* ironischen Pose herleiten. Es sei

⁹³ *Dry Mock*, p. 150.

⁹⁴ *Language of Irony*, p. 208.

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ Everyman Ed., p. 4.

denn, auch Saintsbury habe übersehen, wie löchrig gerade diese Maske des Erzählers ist. Übersehen wird des öfteren auch, wie viele technische (im weitesten Sinne) Gemeinsamkeiten *Jonathan Wild* mit den nächsten beiden Romanen – vor allem aber mit *Joseph Andrews* – hat. Ins Auge fallen sofort die Kapitelüberschriften, die sich, wie eine kurze Gegenüberstellung zeigt, im Stil nicht von denen im *Joseph Andrews* unterscheiden:

I, 3 : The birth, parentage, and education of Mr. Jonathan Wild the Great

I, 2 : Of Mr. Joseph Andrews, his birth, parentage, education, and great endowments ...

IV, 5: Containing various matters

IV, 4: A short chapter, but very full of matter ...

II, 3 : Containing scenes of softness, love, and honour, all in the great style.

I, 7 : ... and a panegyric, or rather satire on the passion of love, in the sublime style.

Auch die uns aus den anderen Romanen vertrauten Reflexionen über das Schreiben, sowie das Spiel mit verschiedenen Autorenkonventionen fehlen nicht, auch wenn sie einen geringeren Raum einnehmen. Das 7. Kapitel des I. Buches, das als Satire auf die *grand tour* eine mysteriöse siebenjährige Reise Wilds in die Kolonien andeutet⁹⁷, beginnt:

We are sorry we cannot indulge our reader's curiosity with a full and perfect account of this accident; but as there are such various accounts, one of which only can be true, and possibly and indeed probably none; instead of following the general method of historians, who in such cases set down the various reports, and leave to your own conjecture which you will choose, we shall pass them all over.⁹⁸

Mit an Sterne gemahnender Souveränität wird die Manipulation des Stoffes und des Lesers, die Reflexion über erzählte Zeit und Erzählzeit satirisch ausgewertet:

When we consider the ridiculous figure this chapter must make, being the history of no less than eight years, our only comfort is, that the histories of some men's lives, and perhaps of some men who have made a noise in the world, are in reality as absolute blanks as the travels of our hero.⁹⁹

Das Kapitel schließt mit einer im *Jonathan Wild* häufig wiederkehrenden Zeitraffung:

At present we content ourselves with setting down our hero where we took him up, after acquainting our reader that he went abroad, stayed seven years, and then came home again.¹⁰⁰

Der hier so stark betonte auktoriale Aspekt wird dagegen in III, 2 aufgegeben, wenn der Erzähler einen "friend of mine" einführt, der ein Intimus der Wild-Familie gewesen sei und einen Ehedialog zwischen Wild und

⁹⁷ Ersttäter wurden bei bestimmten Delikten zu sieben Jahren Deportation verurteilt – vgl. dazu Irwin, *The Making*, p. 34 und n. 160.

⁹⁸ Everyman Ed., p. 21.

⁹⁹ *ibid.*, p. 22.

¹⁰⁰ *ibid.*

Laetitia mitgeschrieben habe. Das nächste Kapitel bringt dann den Dialog, der als Parodie auf Defoes *The Family Instructor*¹⁰¹, als Anspielung auf Walpoles Privatleben und generell als Beispiel einer *marriage à la mode* gelesen werden kann. Man könnte hier von der Fiktion des Biographen oder Historikers sprechen, wie sie auch am Ende von IV, 12 dargeboten wird, als die stenografische Mitschrift eines Gespräches zwischen Wild und dem 'Ordinary of Newgate' in Kapitel 13 eingeführt wird¹⁰², "one of the most curious pieces which either ancient or modern history hath recorded"¹⁰³. In dem folgenden Gespräch, das unter anderem auch eine Satire auf den Klerus ist, wird dann mit dieser Fiktion weiter gespielt, angeblich unleserliche, verwischte Stellen werden durch Sternchen markiert etc.¹⁰⁴. Auch die große (politische) Rede Wilds in Newgate (IV, 3) ist angeblich schriftlich überliefert und bricht jäh ab. In IV, 14 schließlich ist der Biograph nicht im Stande, die vollständige Niederschrift eines Gespräches zwischen Wild und "his learned comforter", dem Gefängnisgeistlichen, vorzulegen, "[...] but we have searched many pasteboard records in vain."¹⁰⁵

Gerade die verhältnismäßige Seltenheit, mit der diese spezielle Fiktion des Biographen evoziert wird, lenkt den Blick des Lesers einerseits auf diese herausgehobenen Stellen, die meistens sehr gezielte Satiren enthalten – andererseits fällt der Verzicht auf jegliche Fiktion dieser Art an Stellen, deren Inhalte sich einem auf Zeugnisse angewiesenen Biographen entziehen müßten, doppelt auf, und der Leser wird um so deutlicher auf einen auktorialen Erzähler verwiesen. Die direkte Kommunikation zwischen diesem Erzähler und dem Leser, die vom Erzähler immer wieder angestrebt wird und sich in häufigen Anreden ausdrückt, ist eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen des Werkes, "which will, we hope, produce much better lessons, and more instructive, than any we can preach."¹⁰⁶ In der Tat läßt der Erzähler diese Absicht selten aus den Augen und nimmt seine Leser fest an die Hand:

Indeed it may appear strange to some readers that these gentlemen [Wild and the count], who knew each other to be thieves, should never once give the least hint of this knowledge in all their discourse together, but, on the contrary, should have the words honesty, honour, and friendship as often in their mouths as any other men. [...] but those who have lived long in cities, courts, gaols, or such places, will perhaps be able to solve the seeming absurdity.¹⁰⁷

¹⁰¹ s. Hopkins, p. 225.

¹⁰² Eine deutliche Anspielung übrigens auf das angebliche Zustandekommen "Letzter Worte und Konfessionen" Verurteilter aus der *grub-street*-Produktion.

¹⁰³ Everyman Ed., p. 163.

¹⁰⁴ vgl. *ibid.*, pp. 163 ff.

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 169.

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 41.

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 19.

Während der Leser über die moralische Position des Erzählers nie im Unklaren gelassen wird, weist dieser ihn gleichzeitig immer wieder darauf hin, daß er zwischen Wort und Bedeutung, Rede und Absicht, Schein und Sein sorgfältig zu trennen habe, damit es ihm nicht gehe wie den "readers of romances; who, though they know the whole to be one entire fiction, nevertheless agree to be deceived."¹⁰⁸ Aber, so sichert sich der Erzähler ab, *Jonathan Wild* ist ja auch etwas anderes, und er spricht von "us, who profess to draw natural not perfect characters, and to record the truths of history, not the extravagances of romance"¹⁰⁹. Er gibt sich überhaupt große Mühe, die Wahrscheinlichkeit seiner Erzählung nachzuweisen:

I shall endeavour to show him that this incident [the reprieve of Heartfree], which is undoubtedly true, is at least as natural as delightful; or we assure him we would rather have suffered half mankind to be hanged, than have saved one contrary to the strictest rules of writing and probability.¹¹⁰

Dabei kommt es zu solch komisch-pompösen, langatmigen Erklärungen wie in II, 12, wo die schnelle Rückkehr Wilds in das Boot, aus dem er sich gerade ins Meer gestürzt hatte, alles scheinbar Wunderbaren entkleidet und auf das Wirken der Natur zurückgeführt wird. Der Exkurs über Absicht und Walten der Natur ist rein ironisch und trifft die alten Themen menschlicher und gesellschaftlicher Korruption. Da die Natur Wild für den Galgen bestimmt hat, flüstert sie ihm zu, wieder ins Boot zu klettern. Abgesehen von der auf Wild gerichteten Ironie, von der noch zu sprechen sein wird, ist natürlich der Begriff *nature* selbst ironisch verwendet.¹¹¹

Spätestens an dieser Stelle dürfte der Leser gelernt haben, den Worten des Erzählers zu mißtrauen – und zwar nicht in jener einfachen Weise, die von ihm fordert, die Worte des Erzählers umzukehren, sondern in einer viel komplizierteren Art, die ihn vermuten läßt, daß das Gesicht ohne Maske nicht unbedingt das eigentliche Gesicht ist. In diesem Lichte muß die Behauptung Levines noch einmal überprüft werden: "Characteristic of his method in this novel is his constant repetition of terms that require the reader to make a simple denotative reversal."¹¹² Ehe also die Funktion des Erzählers noch genauer bestimmt werden kann, müssen erst einige charakteristische Merkmale der Erzähltechnik, sowie einige grundlegende Gestaltungsprinzipien herausgearbeitet werden.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 114.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 135.

¹¹⁰ *ibid.*, p. 140.

¹¹¹ Vgl. E. Wolff, der auch auf die ironische Verwendung des Begriffes "fortune" in *Tom Jones* hingewiesen hat: "Tom Jones", *Der englische Roman. Vom Mittelalter zur Moderne*, ed. Franz K. Stanzel (Düsseldorf, 1969), Bd. I, pp. 198–231 (hier besonders das Kapitel "Die ironisierte Fortuna", pp. 215–21).

¹¹² Levine, *Dry Mock*, p. 151.

3.5 Merkmale der Erzähltechnik

3.5.1 Der Verzicht auf die ironische Pose

Die bekannte Feststellung, daß die Sprache des *Jonathan Wild* nicht durchgehend ironisch ist (wobei nicht gesagt sein soll, daß das Werk nicht durchgehend ironisch konzipiert ist), kann verschieden ausgelegt werden. Die meisten Untersuchungen neigen dazu, darin ein Manko zu erblicken, da sie von dem Erzählerkonzept einer ironischen *persona* oder Pose ausgehen und daher jedes Durchbrechen dieses Konzeptes als künstlerische Schwäche auslegen müssen. Die Ironie des Biographen vollzieht sich, sieht man von der ironischen Ausgangsposition der "Stoffwahl" ab, am augenfälligsten im Bereich des Kommentars, das heißt ein scheinbar Vorgegebenes wird nicht sachlich wiedergegeben, sondern mit Wertsetzungen und Kommentaren des Biographen angereichert. Diese wertenden Epitheta und Kommentare bilden einen ironischen Kontrast zu dem, was wirklich ist. Enthält sich der Erzähler des Kommentierens, so erscheint sein Text – immer auf verbaler Ebene – unironisch. So heißt es zum Beispiel in I, 12:

They were now informed that dinner was ready, and the company assembled below stairs [...].

Einen Absatz weiter gibt der Erzähler den kommentarlosen Bericht auf:

Nothing very remarkable passed at dinner. The conversation (as is usual in polite company) rolled chiefly on what they were then eating and what they had lately eaten. [...] In short, an indifferent bystander would have concluded from their discourse that they had all come into this world for no other purpose than to fill their bellies; and indeed, if this was not the chief, it is probable, it was the most innocent design nature had in their formation. ¹¹³

Ein banaler und unschuldiger Vorgang, der irgendwelche Wertungen seitens des Erzählers ausschließt. Und doch steckt der Text voller ironischer Implikationen. "Nothing very remarkable passed at dinner" ist eine sachliche Feststellung, die der Leser bestätigt findet, die aber gleichzeitig impliziert, daß das Leben der Dinierenden angefüllt ist mit weniger unschuldigen Aktivitäten ¹¹⁴. Das Tischgespräch ist banal, jedoch – und hier folgt eine doppelte Ironie – ist dies in "polite company" üblich. Diese Erklärung wäre schlicht eine sarkastische (aber unironische) Feststellung, wie sie es auf einer Ebene auch ist, wenn es sich bei der Tischrunde wirklich um "society" handelte. Doch die implizierte Gleichsetzung der Tischrunde mit "polite com-

¹¹³ Everyman Ed., p. 35.

¹¹⁴ Man erinnere sich an das Ende von Mrs. Heartfree's Erzählung "I met with no adventure in this passage at all worth relating" (p. 161) – nachdem sie zuvor nur von Angriffen auf ihre Keuschheit gesprochen hatte.

pany“ beleuchtet nicht nur die Banalität, sondern auch die moralische Verkommenheit der letzteren. Die Fehleinschätzung des “indifferent bystander“ schafft eine Atmosphäre des Einvernehmens zwischen dem (klügeren) Leser und dem Erzähler, dessen Schlußkommentar eine direkte moralische Wertung trifft, wenngleich auch sokratisch zögernd, da er ja nicht allwissend ist, sondern nur der Biograph. Mit Ausnahme dieses letzten kleinen ironischen Manövers ist die Paranthese die einzige verbale Ironie, die der Pose des bewundernden Biographen entspricht. Und doch weist die Passage auf die fundamentale ironische Diskrepanz von *appearance* und *reality* hin, ohne daß sie auf eine unangemessen schwere Ironie angewiesen wäre, die sich der Erzähler normalerweise für den Komplex ethischer Wertungen aufhebt.

Gerade der Wechsel zwischen ironischem, weniger ironischem und uniironischem Sprechen hat seine Funktion. Er zwingt den Leser nicht nur zu anhaltender Aufmerksamkeit dem Text gegenüber, sondern er setzt ihn auch in die Lage, Sprache und Sprachgebärden als etwas Eigenständiges, Isolierbares zu erkennen. Das Sprachbewußtsein des Lesers zu wecken und zu stärken ist die Aufgabe von Hinweisen wie: “[...] an accomplished rascal, as the vulgar term it, a complete Great Man in our language“¹¹⁵ oder: “And, should I speak in the language of a man who estimated human happiness without regard to that greatness, which we have so laboriously endeavoured to paint in this history. [...]“¹¹⁶ Auch die dauernden Übersetzungen “in plain language“ etc. gehören hierher.

Somit ist *Jonathan Wild* nicht nur “the most language conscious“, wie Hatfield ihn bezeichnet¹¹⁷, sondern er setzt auch bei seinem Leser ein solches Sprachbewußtsein voraus, wenn dieser alle ironischen Implikationen verstehen soll. Denn die Ironie des Erzählers erschöpft sich keineswegs in der ironischen Verdrehung moralischer Wertungen, sondern realisiert sich in einer Fülle sprachlicher Manöver, deren Wirkungen sämtlich auf dem gestalteten Kontrast beruhen.

3.5.2 Der Stilbruch

Die umfassendste Stilkonvention, deren sich der Erzähler entsprechend dem “hohen Gegenstand“ bedient, ist die des *sublime style*. Die darin immanente Ironie bedarf keiner weiteren Erklärung. Da nun aber der Autor Fielding im Gegensatz zu seinem angeblichen Erzähler-Biographen die Figuren, von denen gehandelt wird, erst schaffen muß, ist er gezwungen, seinen Erzähler immer wieder aus der Rolle fallen zu lassen, damit dem Leser die

¹¹⁵ Everyman Ed., p. 118.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 135.

¹¹⁷ vgl. Kapitel IV von *Language of Irony*, bes. pp. 157 ff.

Unangemessenheit der Sprache überhaupt bewußt wird. Dieses Aus-der-Rolle-Fallen ist naturgemäß besonders auffallend an den rein beschreibenden Stellen, an denen es nicht möglich ist, die Figuren sprechend oder handelnd einen Kontrast selbst herstellen zu lassen. Der Stilbruch kann vordergründig sprachlich sein, wie bei der folgenden doppelten "Übersetzung":

When the boy Hymen had, with his lighted torch, driven the boy Cupid out of doors, that is to say, in common phrase, when the violence of Mr. Wild's passion (or rather appetite) for the chaste Laetitia began to abate, [...].¹¹⁸

Er kann aber auch inhaltlicher Natur sein, wie in dem mock-epischen Vergleich zu Anfang von IV, 10. Die Erzählung Mrs. Heartfree's von den vielen amourösen Attacken, denen ihre Keuschheit ausgesetzt war, wird abrupt unterbrochen von "a horrible uproar in the gate". Der Erzähler, "blush[ing] to name it", bereitet den Leser schonend und ganz im Stil der Mrs. Heartfree auf die gräßliche Eröffnung vor, daß Wild, "(for thou must know it, though it give thee the greatest horror imaginable)", seine Frau Laetitia beim Ehebruch mit Fireblood ertappt hat. Und dann folgt der heroische Vergleich:

As the generous bull, who, having long depastured among a number of cows, and thence contracted an opinion that these cows are all his own property, if he beholds another bull bestride a cow within his walks, he roars aloud, and threatens instant vengeance with his horns [...]; not with less noise nor less dreadful menaces did the fury of Wild burst forth [...].¹¹⁹

Dieser handfeste Vergleich mit Stieren und Kühen, der Hinweis auf schieren Besitzerinstinkt und der technische Aspekt in dem Verb "bestride", alle der Stilebene gleichermaßen unangemessen, charakterisieren Wild, sein Verhältnis zu Frauen und die Art seiner Liebe zu Laetitia. Außerdem aber erfüllt dieses in die Erzählung von Mrs. Heartfree eingeschobene Kapitel, das allein diesen Vorfall und die sich daran anknüpfende Diskussion über die Ehre enthält, offensichtlich in diesem weiteren Kontext eine Funktion als thematischer Kontrapunkt, der die erotischen und sittlichen Gehalte dieser an *Pamela* gemahnenden Erzählung ironisch beleuchtet¹²⁰. Um den mock-heroischen Vergleich breiten sich die ironischen Bezüge gleichsam in konzentrischen Ringen aus und erhalten ihre ironische Wirksamkeit allein aus dem Spiel mit den Stilebenen. Die Relativierung der – pauschal ausgedrückt – Form durch den Inhalt, des Sprachmodus durch die Aussage, schließlich des Redens durch das Handeln, läuft im Endeffekt auf eine Relativierung der Sprache überhaupt hinaus und ist mit dem Begriff des Stilbruchs allein nicht zu bezeichnen.

¹¹⁸ Everyman Ed., p. 108.

¹¹⁹ *ibid.*, p. 155 – siehe auch die Schlacht im homerischen Stil in *Tom Jones*, I, iv, 8.

¹²⁰ Die ironische Handhabung des Stoffes nennt E. Hutchens "practical" oder "substantial irony".

3.5.3 Die Entlarvung von Diktion, Rede und Sprache

Eine ganz ähnliche Wirkung wie in der zuvor zitierten Passage erreicht der Erzähler in knappster Form in seiner ersten Charakterisierung der Miss Laetitia Snapp in I, 9. Satz um Satz wird in poetischer Diktion das Bild einer Schlampe aufgebaut:

Her lovely hair hung wantonly over her forehead, being neither white with, nor yet free from, powder; a neat double clout, which seemed to have been worn a few weeks only, was pinned under her chin; some remains of that art with which ladies improve nature shone on her cheeks; her body was loosely attired, without stays or jumps, so that her breasts had uncontrolled liberty to display their beauteous orbs, which they did as low as her girdle; [...].¹²¹

Verschiedene kleinere ironische Manöver vom *ironic undercut* ("neat double clout" – "worn a few weeks") über die Ambiguität des Wortes "clout" (Tuch – Aufwaschlappen) bis zur grotesk übertreibenden bildlichen Ausführung eines Gedankens ("uncontrolled liberty" – "as low as her girdle") verbinden sich zu einer burlesken Beschreibung, deren Absicht und Funktion mehr ist als nur die Ausführung des *blame-by-praise*-Schemas. Das Bezugswort "ladies" – wie in dem früheren Zitat "polite company" – bezieht jene Gesellschaftsschicht mit ein, die der Erzähler nicht nur immer wieder zu treffen bemüht ist, sondern für die eine poetische Diktion traditionellerweise angemessen ist. Indem der Erzähler aber nun mit Hilfe einer solchen Sprache ein Anti-Bild aufbaut, eröffnet er dem Leser eine doppelt kritische Perspektive. Über die schon vertraute Parallele Gesellschaft – Verbrecherwelt hinaus, die je nach der spezifischen Thematik der Satire variierbar ist, wird ein sprachliches Spannungsfeld geschaffen, in dem der Kontrast zwischen dem, was ist, und dem, was es genannt wird, zwar vorläufig noch ironisch aufgehoben ist, nichtsdestoweniger aber als Kontrast erkennbar bleibt. In Sätzen wie den oben zitierten wird Sprache als Manipulierbares, als Träger eines falschen Sinnes noch auf der Stelle sozusagen ertappt. An anderen Stellen verzögert sich die Entlarvung, zum Beispiel wenn der Konflikt in die Personen selbst hineingetragen wird, das heißt wenn der Kontrast zwischen ihrem Reden und Handeln besteht.

Was die Entlarvung der Rede anbetrifft, so können aus der Fülle der Beispiele nur wenige herausgegriffen werden – so zum Beispiel gleichfalls das 9. Kapitel des ersten Buches, das mit Laetitias erfolgreicher Verteidigung ihrer Tugend und ihrem "talk of her virtue" endet und das dieses Sprechen bloßstellende nächste (10.) Kapitel, in welchem Laetitia sich dem Beau Smirk hingibt. In IV, 2 ist es ebenfalls Laetitia, deren Worte Anlaß zu "Mißverständnissen" geben, als sie Wild im Gefängnis bittere Vorwürfe wegen seiner

¹²¹ Everyman Ed., pp. 26–7.

Unvorsichtigkeit macht. Wie sich gleich darauf herausstellt, sitzt sie ebenfalls hinter Schloß und Riegel und fürchtet nun, mit Wild zusammen gehängt zu werden. Das Ende des Kapitels schildert parallel dazu den Besuch Firebloods, der nur gekommen war, um Laetitia zu "trösten" und der zu Wild über seine Gefühle von "duty", "friendship" und "service" spricht, ohne ein Wort davon einlösen zu wollen.

In diesen Szenen ist Wild der Düpierte. Im allgemeinen jedoch ist er sich als demagogische Schlüsselfigur der Unzuverlässigkeit der Sprache als Wahrheitsträger bewußt:

[...] that noble youth [Fireblood], [...] considered whether he might not possibly sell himself for some advantage to the other side, as he had yet no promise from Wild; but this was, by the sagacity of the latter, prevented [...] with a profusion of promises [...] with which Fireblood was extremely well satisfied, and made use of so many protestations of his faithfulness that he convinced Wild of the justice of his suspicions.¹²²

Alle bisherigen "Entlarvungsszenen" sind eng an den unmoralischen Charakter der sprechenden und handelnden Personen gebunden, das heißt diese lügen ganz einfach um ihres jeweiligen Vorteils willen. Doch geht es dem Autor um mehr, und die Darstellung der Verlogenheit geht über in eine Kritik der Sprache schlechthin.

So besteht die Naivität Heartfrees darin, daß er in der Reinheit seines Herzens nicht auf den Gedanken kommt, jemand könne etwas anderes sagen als er meint. Daß er jedoch selbst angesichts eindeutiger, zeugnisablegender Fakten zunächst in seiner Gutgläubigkeit beharrt, verweist auf die Macht der Sprache. Seine Verführung ist die Verführung durch Sprache. Wilds diabolische Fähigkeit liegt nicht darin, daß er gut lügt, sondern darin, daß er sich der Sprache und damit auch der Ideen seines Gegenübers bedient. "Wild, indeed, always kept as much truth as was possible in everything; and this he said was turning the cannon of the enemy upon themselves."¹²³ So wird, wenn die Prämissen nicht mehr stimmen, absolute Wahrheit zur relativen Wahrheit – wie wenn Bagshot ausruft:

"If you think, Mr. Wild, by the force of your argument, to get the money out of my pocket, you are greatly mistaken. [...] D-n me, I am a man of honour, and, though I can't talk as well as you, by G- you shall not make a fool of me; and if you take me for one, I must tell you you are a rascal."¹²⁴

Die Verfügbarkeit des sinnentleerten Wortes "honour" ist ein Topos in *Jonathan Wild*, auf den später noch kurz eingegangen werden soll. In Relation zu Wild ist nun Bagshot in der Tat der "ehrenhaftere", das heißt er lebt nach einem gewissen Sittenkodex – und sei es auch der der Verbrecher-

¹²² *ibid.*, p. 118.

¹²³ *ibid.*, p. 96.

¹²⁴ *ibid.*, p. 25.

welt. Seine robuste Simplizität, vor allem aber seine Habgier wehren sich gegen Wilds machiavellistische Argumente. Wild *ist* ein Schurke, aber nicht nur, weil er versucht, Bagshot hereinzulegen. So richtig einerseits die Kritik an Wild ist, so wenig stichhaltig ist sie im Munde dessen, der sie ausspricht, wenn man sich daran erinnert, wo der Sprecher in einer absoluten Wertskala steht. Das wird auch im gleichen Kapitel sofort noch vorgeführt, denn Bagshot, leider ein Feigling, läßt sich von Wilds Seitenschwert so einschüchtern, daß er nun sagt: "[...] if you want to borrow a little of my part, since I know you to be a man of honour, I don't care if I lend you." ¹²⁵

Auch der Erzähler hat sich – zumindest wenn er die korrupte Sprache seines Helden annimmt – in die Relativität und Ambiguität allen Sprechens mit einbezogen. Es gehört nicht nur zu den häufigsten, sondern auch zu den wichtigsten ironischen Manövern des Erzählers, daß er sich selbst ins Zwielicht setzt, indem er zwar die Wahrheit sagt, sie aber durch eine falsche Prämisse relativiert – sei es die knappe Geste konnotativer Ironie wie zum Beispiel in der Bestechungsszene des Dienstmädchens im Hause Snap in I, 6, in der die Relativierung zu Ungunsten der *dramatis persona* ausfällt:

The maid still remained inflexible; till Wild offered to lend his friend a Guinea more, and to deposit it immediately in her hands. This reinforcement bore down the poor girl's resolution, and she *faithfully* promised to open the door to the count that evening. ¹²⁶

– sei es eine elaborate Übung in sokratischer Selbstherabsetzung wie in I, 14, die auf des Erzählers eigene Kosten geht, wenn man die ironische Pose nicht durchschaut:

For my part, I own myself of that humble kind of mortals who consider themselves born for the behoof of some great man or other, and could I behold his happiness carved out of the labour and ruin of a thousand such reptiles as myself, I might with satisfaction exclaim, *Sic, sic juvat*: but when I behold one GREAT MAN starving with hunger and freezing with cold, in the midst of fifty thousand who are suffering the same evils for his diversion; [...]. When I consider whole nations rooted out only to bring tears into the eyes of a GREAT MAN, not indeed because he hath extirpated so many, but because he had no more nations to extirpate, then truly I am almost inclined to wish that Nature had spared us this her MASTER-PIECE, and that no GREAT MAN had ever been born into the world. ¹²⁷

Die letzte Stufe der ironischen Relativierung ist dann erreicht, wenn der Erzähler seine Aufgabe, nämlich die des Entlarvens korrupter Sprache und korrupter Zustände, seinen Figuren – vor allen Dingen seinen negativen Figuren – überträgt, das heißt wenn er sie Ansichten äußern läßt, die nicht in erster Linie der Selbstcharakterisierung dienen, sondern die dazu angetan sind, den satirischen Plan des Buches zu fördern. Folgendes Gespräch aus

¹²⁵ *ibid.*, p. 26.

¹²⁶ *ibid.*, p. 20 (Hervorhebung von mir).

¹²⁷ *ibid.*, p. 41.

III, 14 soll diesen Vorgang demonstrieren: Blueskin, ein Bandenmitglied, weigert sich, Wild eine gestohlene Uhr abzuliefern. Wild besteht darauf "by the laws of our gang, of which I am providentially at the head." Und Blueskin antwortet:

"I know not who put you at the head of it," cries Blueskin; "but those who did certainly did it for their own good, that you might conduct them the better in their robberies, inform them of the richest booties, prevent surprises, pack juries, bribe evidence, and so contribute to their benefit and safety; and not to convert all their labour and hazard to your own benefit and advantage." "You are greatly mistaken, sir," answered Wild; "you are talking of a legal society, where the chief magistrate is always chosen for the public good, which, as we see in all the legal societies of the world, he constantly consults, daily contributing, by his superior skill, to their prosperity, and not sacrificing their good to his own wealth, or pleasure, or humour: but in an illegal society or gang, as this of ours, it is otherwise; for who would be at the head of a gang, unless for his own interest?"¹²⁸

Die miteinander in Konflikt liegenden Ansprüche der beiden Parteien, hier die von berechtigtem Eigennutz diktierten Forderungen der Bande, dort die ebenso eigennützigen, aber weniger gerechtfertigten Ansprüche des Bandenführers, werden in dieser Auseinandersetzung nicht etwa vom Erzähler, sondern von Wild selbst ins Politisch-Gesellschaftliche ausgeweitet. Die Gleichsetzung von "thief" und "statesman", die sonst der Erzähler vornimmt, wird hier von Wild vollzogen. Blueskins Vorstellungen von einem guten Oberhaupt, die ganz den Erfordernissen seines "Berufes" entsprechen ("inform them of [...] booties, pack juries, bribe evidence"), werden von Wild als die Vorstellungen von einer "legal society" charakterisiert. Die Merkmale eines guten "chief magistrate", wie sie Wild schildert, bekommen, obwohl sie idealtypisch sind, in diesem Zusammenhang ein ironisches Schlaglicht. Die emphatischen Übertreibungen in "always", "all the legal societies", "constantly", "daily" oder "superior skill" lassen realiter genau das Gegenteil vermuten. Zum zweiten impliziert der Vergleich von Blueskins Vorstellungen mit eben dieser "legal society", daß die Aktivitäten des "chief magistrate" sich im Bestechen der Zeugen, im geschickten Auswählen einer präjudizierten Jury etc. erfüllen. Die juristische Terminologie beider Vergleichskomponenten legt diese Assoziation nahe. Die Schlußfolgerung muß sein, daß eine gesetzlose Gesellschaft wie die Wilds fast noch vorzuziehen ist. Der letzte Satz ist in seiner allgemeinen Formulierung gleichzeitig wieder ein Hieb auf die politische Führung, da die "thief"- "Statesman"-Assoziation immer beim Leser mitschwingt. Damit aber ist wiederum nichts anderes gesagt, als daß ein Land mit einem solch eigennützigen Führer keine "legal society" ist. Jede Aussage dieses Abschnittes modifiziert und beleuchtet ironisch die anderen Aussagen. Vom realistischen Standpunkt ist die Rede Wilds – wie viele andere – weder glaubhaft noch angemessen. Innerhalb des

¹²⁸ *ibid.*, pp. 120–1.

ironischen Konzepts des Buches aber hat sie – über die satirische Aufgabe hinaus – die Funktion, die Gefährlichkeit dessen zu enthüllen, der die Wahrheit, oder zumindest einen Teil der Wahrheit in den Dienst seiner eigenen kriminellen Ziele stellen kann. Indem der Erzähler – oder soll man hier sagen: der Autor – seinen negativen Figuren Worte und Gedanken in den Mund legt, die den satirischen Absichten des Buches entsprechen, wenn er sie aus ihrer eigenen amoralischen Position heraus Wertungen treffen läßt, die er als Erzähler selbst zu treffen wünscht, das heißt wenn er sie zum Sprachrohr seiner eigenen Wertvorstellung macht, dann lenkt er damit das Augenmerk des Lesers nicht mehr allein darauf, wie “ironically empty a moral term can be when it is separated from one of its essential ideas”¹²⁹, sondern darüber hinaus darauf, wie solche Begriffe *verwendet* werden und was geschieht, wenn sie ein Mann wie zum Beispiel Wild verwendet.

3.5.4 Die “deutende” Funktion der Reden Wilds

Untersucht man die Dialoge auf Form, Inhalt und “Wahrscheinlichkeit” im Hinblick auf die Sprechenden, so erweist es sich schnell, welche Sonderstellung die Figur des Wild einnimmt. Zwar neigen auch einige andere Figuren zu längeren und langen Reden, doch sind diese in viel größerem Maße mit ihrer gesellschaftlichen und psychologischen Situation vereinbar, kurz mit ihrer Rolle in der realistischen Erzählsituation, wie zum Beispiel im Falle des Count la Ruse und vor allem Heartfreys. Wild dagegen zeichnet sich dadurch aus, daß er sehr häufig “out of character” spricht und sich dann in extrem langen, rhetorischen “discourses” äußert, die weder dazu dienen können, die Handlung zu fördern, noch dazu, seine eigene Psychologie zu erhellen, sondern die einzig und allein seiner *Funktion* im Gesamtplan des Buches entsprechen. Besonders deutlich ist das in den Kapiteln I, 5, 8, 13, 14 – II, 4 – III, 3 und IV, 3 (das die große Newgate-Rede enthält) zu beobachten. Der Erzähler selbst gibt die auffallende Diskrepanz auch freimütig zu. Nachdem er den bereits erwähnten Liebesbrief Wilds an Laetitia zitiert hat, der in seiner erstaunlichen Orthographie nun allerdings negativ von den sonstigen Äußerungen Wilds absticht, sagt er:

[...] if it should be observed that the style of this letter doth not exactly correspond with that of our hero's speeches [...], we answer, it is sufficient if in these the historian adheres faithfully to the matter, though he embellishes the diction with some flourishes of his own eloquence [...].¹³⁰

Mit der Anmerkung, daß etwa auch die Reden des Hurgos und anderer in den Monatszeitschriften wohl nicht direkt von ihnen selbst stammten, son-

¹²⁹ Hatfield, *Language of Irony*, p. 108.

¹³⁰ Everyman Ed., p. 101.

dern eher aus der geschickten Feder eines "historian of great eloquence who hath borrowed the matter only"¹³¹, legitimiert der Erzähler ironisch sein Vorgehen.

Wilds Reden – zugegebenermaßen also Konstruktionen des Erzählers – geben infolgedessen noch genaueren Aufschluß über seine Intentionen. Die Erklärung, die Digeon für dieses Phänomen findet, kann deswegen nicht befriedigen, weil er die Unangemessenheit der Reden auf den historischen und nicht den fiktiven Wild bezieht. Er folgert:

Everything which idealizes Wild, everything which lifts him out of the crapulous mediocrity of the real man, serves but to give more weight and universality to his example.¹³²

In dieser Hinsicht bleiben die Reden zu pauschal in das Konzept der *greatness*-Satire eingebunden, ohne daß der Bruch innerhalb der Fiktion selbst erläutert würde.

Genauer in der Beobachtung, wenngleich ebenfalls vage in der Auslegung, schiebt Coleridge, auf den sich Digeon an dieser Stelle bezieht:

Whether the transposition of Fielding's scorching wit [...] to the mouth of his hero be objectionable on the ground of *incredulus odi*, or is to be admired as answering the author's purpose by unrealizing the story, in order to give a deeper reality to the truths intended, – I must leave doubtful, yet myself inclining to the latter judgment.¹³³

Coleridge spricht im Gegensatz zu Digeon offensichtlich von einer Verletzung der innerfiktiven Logik, die möglicherweise die Fiktion – nicht die Figur Wilds – auf eine symbolische Ebene transponiert. Daß auch er unter "truths intended" das übergeordnete Thema der Wild-Satire versteht und nicht die jeweiligen Inhalte der Reden, ist anzunehmen. Gerade aber die isolierte Betrachtung der Reden ergibt einen neuen, über die bisher angedeutete instrumentale Funktion hinausgehenden Aspekt.

Das erste Beispiel ist die Konversation zwischen Count la Ruse und Wild in I, 5. Der Graf, der Wild als "the greatest genius of my age" apostrophiert, möchte Wild in die Gesellschaft einführen, "for those abilities which would entitle you to honour and profit in a superior station may render you only obnoxious to danger and disgrace in a lower."¹³⁴ Mit wohlgesetzten Bescheidenheitstopoi (deren Wortwahl wieder schwach an *Pamela* anklingt: "[...] push myself into the company of my betters") und unter Berufung auf seinen "awkward pride", lehnt Wild dankend ab, da er lieber "at the head of the lowest class than at the bottom of the highest" stehe. Auf den folgenden drei Seiten wird dann in aller Ausführlichkeit der satirische

¹³¹ *ibid.*

¹³² in: Paulson (ed.), *Fielding*, p. 74.

¹³³ Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas M. Raysor (London, 1936), p. 306.

¹³⁴ Dieses und die folgenden Zitate aus *Jonathan Wild* siehe: Everyman Ed., pp. 14–18.

Ansatz des Buches in den Gleichungen "prig" = "statesman", "Tower Hill" = "Tyburn", "common thief" = "great statesman" und "high life" = "low life" erklärt und erläutert. Während Wild jedoch zunächst die Ansicht vertritt, daß es egal sei, wo man seine Größe unter Beweis stelle und daß er "not so hastily inflamed with the common outside of things" sei und nicht beabsichtige, "[to] join the general opinion in preferring one state to another", versucht der Graf ihn davon zu überzeugen, daß es falsch sei, "[to] contract a greater awe for high things than they deserve". Da in Wirklichkeit die Tätigkeit auf der niedrigeren Ebene größere Geschicklichkeiten und Qualitäten erfordere als die auf der höheren Ebene, sei es nicht nur recht und billig, daß er den Weg in die höhere Sphäre einschlage, sondern Ehrgeiz und vor allem sein eigenes Sicherheitsbestreben müßten ihn in diese Richtung weisen, "since experience teaches him that there is a crowd oftener in one year at Tyburn than on Tower Hill in a century." Wild gesteht dem Grafen zwar zu, daß die Qualitäten, die einen Mann zum Verbrecher befähigen, ihn auch zu dem befähigen, "what the world esteem a more honourable calling", aber die Annahme, daß der Staatsmann größer oder glücklicher sei als der Dieb, weist er von sich: "[...] in comparing these two together, we must carefully avoid being misled by the vulgar erroneous estimation of things [...]." Zwar sei der Dieb gefährdeter, dafür aber sei auch die größere Ehre auf seiner Seite:

When I mention honour, I mean that which is paid them by their gang; for that weak part of the world which is vulgarly called THE WISE see both in a disadvantageous and disgraceful light; and as the prig enjoys (and merits too) the greater degree of honour from his gang, so doth he suffer the less disgrace from the world, who think his misdeeds, as they call them, sufficiently at last punished with a halter, which at once puts an end to his pain and infamy. [...]. Besides, let us a little consider the secret quiet of their consciences: How easy is the reflection of having taken a few shillings or pounds from a stranger, without any breach of confidence, or perhaps any great harm to the person who loses it, compared to that of having betrayed a public trust, and ruined the fortunes of thousands, perhaps of a great nation!¹³⁵

Daß diese moralische Suada in keinem direkten Bezug zur Handlung steht, beweisen Wilds spätere Taten, die keineswegs so harmlos sind wie die hier entworfenen. Daß es sich auch nicht um eine irgendwie ernstzunehmende Apologie, sondern nur um eine rhetorische Fingerübung handelt, zeigt schon das Verhalten des Grafen, den der Erzähler über ihr einschlafen läßt.

Es entsteht die ironische Situation, daß sich Wild, der doch vom Erzähler als Symbolfigur gedacht ist, von dem, was er symbolisieren soll, entschieden distanziert. Er verwirft die ihm gebotene Möglichkeit, auf der vordergründigen Handlungsebene des Buches den Übergang von *low* zu *high* zu vollziehen, den die Allegorie im Auge hat, indem er sich auf die Ungenauig-

¹³⁵ *ibid.*, p. 18.

keit der Gleichung beruft. Das hat zur Folge, daß alle Scheußlichkeiten, die er noch begehen wird, gering zu werten sein werden gegenüber dem, was seine Taten symbolisieren. Ironischerweise ist er sich – als negativste Figur des Buches – auch im klaren über das, was dem Leser im Verlauf des Buches erst eingebläut werden soll: er durchschaut zusammen mit dem Erzähler die wahren Wertrelationen und verurteilt – gleich ihm – die irrtümliche Einschätzung der Verhältnisse, wie sie die allgemeine Meinung vornimmt. Damit wird er in gewissem Sinne zum Deuter der Absichten des Autors. Nur ist Wild im Gegensatz zum Erzähler ein Zyniker, und er benutzt seine Einsicht zur Rechtfertigung seines Tuns; "honour" und "conscience" sind für ihn relative Begriffe, die er verwendet, wie er sie gerade braucht, und die er unter Umständen auch neu definiert. Auch er übersetzt, wie der Erzähler, gewisse wertende Begriffe in seine Sprache: die Weisen, wie sie "vulgarly" genannt werden, sind für ihn "the weak part of the world", mit dem einen, aber wesentlichen Unterschied, daß er nicht ironisch spricht wie der Erzähler, sondern daß für seine Art des *worldly wisdom* die Weisen wirklich Toren sind – und schwach, was sie im Spiel der brutalen Kräfte in der Tat sind.

Man könnte sogar noch weitergehen und behaupten, daß den Menschen mit der Weisheit eines Heartfree eine gute Portion Menschenkenntnis fehlt und sie, da sie für die Welt der Wilds eben nicht weise genug sind, den Namen zu Unrecht tragen. Nichts anderes meint doch der Erzähler, wenn er in II, 3 von dem Betrug des Count la Ruse sagt, daß jeder auf ihn hereingefallen wäre "but one whose great and wise heart had dictated to him something within, which would have secured him from any danger of imposition from without."¹³⁶

Dazu bemerkt Fielding im "Preface" zu den *Miscellanies*:

I do not conceive my good man to be absolutely a fool or a coward; but that he often partakes too little of parts or courage, to have any pretensions to Greatness.¹³⁷

Denn – um zu rekapitulieren – nicht "greatness" an sich ist verdammenswert, sondern "greatness without goodness".

Wild also ist fähig, trotz seiner falschen Ausgangsposition richtige Urteile zu fällen, wegen dieser falschen Prämissen jedoch unfähig, richtige Konsequenzen aus ihnen zu ziehen. Die gleiche Beobachtung trifft auf den Monolog in II, 4 zu, den man mit "On the Vanity of Human Greatness" überschreiben könnte, beginnt er doch mit dem Ausruf: "How vain is human GREATNESS!" Wild ist von Count la Ruse wieder einmal hereingelegt worden und siniert:

¹³⁶ *ibid.*, p. 52.

¹³⁷ Shakespeare Head Ed., p. 259.

Better had it been for me to have observed the simple laws of friendship and morality than thus to ruin my friend for the benefits of others. I might have commanded his purse to any degree of moderation: I have now disabled him from the power of serving me.¹³⁸

Er muß erkennen, daß ein Mann seines Berufsstandes gefährdeter ist als jeder andere:

Indeed, in this light, what can be imagined more miserable than a *prig*? [...]. Why then should any man wish to be a *prig*, or where is his greatness? I answer, in his mind: 'tis the inward glory, the secret consciousness of doing great and wonderful actions, which can alone support the truly GREAT man, whether he be a CONQUEROR, a TYRANT, a STATESMAN, or a PRIG.¹³⁹

Nur diese "inward satisfaction", dieser "glorious appetite" können es sein, die die Großen dieser Welt zu Raub, Mord und Blutvergießen antreiben und sie dem Haß und der Furcht der Menschheit aussetzen. Er schließt: "Let me then hold myself contented with this reflection, that I have been wise though unsuccessful, and am a GREAT though unhappy man."¹⁴⁰ Er hätte dem Erzähler nicht mehr aus dem Herzen sprechen können! Aber auch hier wieder entspringt die Erkenntnis keiner moralischen Einsicht, sondern pragmatischem Denken. Was dem Erzähler die letzte Widerlegung des Anspruchs auf Größe sein muß, nämlich die Reduzierung der "großen" Tat auf eine abnorme, weil jeder Vernunft widerstrebenden Bewußtseinslage, ist für Wild letzter Trost und Ansporn. Selbst die Erkenntnis unbestreitbarer Zusammenhänge ist manipulierbar, wenn sie nicht auf festen ethischen Überzeugungen gründet. In einer Welt, der dieses Fundament erst einmal abhanden gekommen ist, wird alles Tun und Sprechen relativ.

Die Rede über die Ehre, ein Schlüsselwort im *Jonathan Wild*, liefert dafür das beste Beispiel:

But alas! gentlemen, what pity is it that a word of such sovereign use and virtue should have so uncertain and various an application that scarce two people mean the same thing by it?¹⁴¹

Nach diesem Ausruf führt Wild in rhetorischem Frage- und Antwortspiel alle jene ethischen Werte auf, die dem Begriff nach Meinung des Autors zugeordnet sein sollten, nämlich "good-nature", "humanity" (i. e. "virtue"), "honesty" und "cardinal virtues" – und verwirft sie sogleich mit dem Hinweis auf alle die Menschen, denen Ehre zugesprochen wird, obwohl ihnen diese Tugenden in hohem Maße fehlen: "the sackers of towns, the plunderers of provinces, and the conquerors of kingdoms". Die Schlußfolgerung aus diesem realistischen Befund ist typisch für Wild und seine Rolle:

¹³⁸ Everyman Ed., p. 58.

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 59.

¹⁴¹ *ibid.*, p. 37.

In what then doth the word honour consist? Why, in itself alone. A man of honour is he that is called a man of honour; and while he is so called he so remains, and no longer.¹⁴²

Wild leitet als Pragmatiker seine Schlußfolgerung von der gängigen Praxis ab, in der er den Begriff von den ursprünglich mit ihm verbundenen oder doch zumindest von der herrschenden christlichen Morallehre ihm beigelegten ideellen Attributen getrennt findet, und zieht daraus seine zynische Konsequenz, indem er den Begriff auf ein bloßes, inhaltsloses Wort reduziert. Dadurch vollzieht er eine logische *reductio ad absurdum* im Sinne der rhetorischen Ironie, jedoch nicht als ein Mittel der Richtigstellung, sondern zum Zwecke unsittlichen Handelns. Der Erzähler läßt zum Beweis dieser gedanklichen Reduktion eine ironische Reduktion auf der Handlungsebene folgen, indem er Wild den Streit, der diese Diskussion heraufbeschworen hatte, auf elegante Weise beilegen läßt. Wild nämlich schüchtert den beim Glücksspiel bestohlenen Bagshot mit dem Hinweis auf sein, Wilds, empfindliches Ehrgefühl dermaßen ein, daß Bagshot dem Dieb, der natürlich für Wild gearbeitet hatte, erklärt, er halte ihn nicht für einen Dieb, sondern für einen Ehrenmann. Die faktische Situation bleibt bestehen, das Geld bleibt verschwunden – doch der "Frieden" ist wieder hergestellt, die Ehre der zu Recht beschuldigten gerettet.

Diese Beispiele mögen zunächst genügen, um die Behauptung zu belegen, Wild trete als "Deuter" auf. Es stellt sich natürlich sofort die Frage nach der Funktion dieser Reden im *Gesamtzusammenhang* des Buches, das heißt danach, warum der Erzähler den negativen Helden mit dieser "Deuter"-Funktion ausgestattet hat. Diese Frage ist nicht zu beantworten, ohne den vielfachen Interpretationsansätzen zu diesem Buch eine neue Facette hinzuzufügen.

Die wenigen Untersuchungen zur Ironie Fieldings sehen, wenn sie sich mit *Jonathan Wild* beschäftigen, zumeist in der Figur des Erzählers den Schlüssel zu ihrer Interpretation. In seinen Kommentaren zur Handlung und zu den Charakteren, die für sie fixe Größen zu sein scheinen, erschöpft sich, so meinen sie offensichtlich, die Aussage und ironisch-satirische Intention des Werkes. Selbst Hatfield, der doch sicher zu Recht in Fieldings Auseinandersetzung mit dem Sprachmißbrauch seiner Zeit ein Zentralthema des Werkes sieht, hält sein Augenmerk starr auf den "whitewashing biographer" gerichtet, der, wie er vermutet, dem Hauptbeiträger des Walpole hörigen *Daily Gazetteer*, Ralph Courtville (Pseud. R. Freeman), nachgebildet ist, welcher zusammen mit anderen Autoren Politik und Charakter Walpoles in diesem Blatt propagandistisch popularisierte und den Fielding und Ralph bereits im *Champion* als Puffendorf imitierten und so *ad*

¹⁴² *ibid.*, p. 38.

absurdum zu führen trachteten¹⁴³. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß dieser Aspekt in der Erzählerfigur mitschwingt, aber die hier vorgelegten vorläufigen Untersuchungen zum Erzähler zeigten bereits, daß von einer einheitlichen *persona* nicht die Rede sein kann. Die Fixierung auf den Erzähler als Charakter unter Hintansetzung seiner gestalterischen Funktion führt auch Hatfield dazu, interessantes "Beweismaterial" im Sinne seiner These zu übersehen oder zu überschätzen. Indem er an dem akzeptierten Befund, daß Wild auf einer Bedeutungsebene Walpole meint, anknüpft, läßt er einen etwas simplen Übertragungsmechanismus walten:

But the original evil genius of political propaganda, to Fielding's mind, was not Jacobitism but Sir Robert Walpole, and in his plays and early journalistic writings Fielding expended enormous energy to expose that master politician's prostitution of the language. No spellbinding orator, Walpole could not be accused of any extraordinary abuse of words in his own person. If Sir Robert was 'Liar Robin' to Fielding it was rather because of his maintenance of a paid ministerial press dedicated to defending his policies and promoting his character.¹⁴⁴

Da die Reden Wilds Walpole nicht direkt angelastet werden können, schenkt er ihnen auch keine Aufmerksamkeit, obwohl sie so deutlich von den übrigen Dialogen abstechen.

Nun ist ja auch in Wild kein auch nur annähernd getreues Abbild Walpoles geplant; die verstreuten Anspielungen reichten aus, um den Gedanken an Walpole zu evozieren. In einer veränderten politischen Situation wurden allzu deutliche Anspielungen sogar später gemildert, damit sich das Prinzip Walpole, so wie Fielding es sah und wie er es auch allenthalben sonst – nur weniger prononciert vielleicht – vorfand, vor die historische Person schöbe: das Prinzip der politischen Demagogie und noch allgemeiner das Prinzip der Verführung durch das Wort. Hatfield weist zu Anfang seines Kapitels "Language and Society" auf die Übereinstimmung in der Sprachkritik des 17. und 18. Jahrhunderts hin, die, zusammen mit den Autoritäten Hobbes und Locke der Meinung war, "[that] the principal purpose of speech was the disinterested communication of ideas."¹⁴⁵ Nur Mandeville machte eine Ausnahme und schrieb:

The first Design of Speech was to persuade others either to give Credit to what the speaking Person would have them believe; or else to act or suffer such Things, as he would compel them to act or suffer, if they were entirely in his Power.¹⁴⁶

Daß aus einer solchen Verwendung von Sprache der Gesellschaft nichts Gutes erwachsen kann, wie Mandeville nicht ausschließt, sondern daß sie hilflos

¹⁴³ Hatfield, *Language of Irony*, chap. 3: "Politics and Politicians", pp. 89–108, hier bes. pp. 110 ff.

¹⁴⁴ *ibid.*, p. 98.

¹⁴⁵ *ibid.*, p. 54.

¹⁴⁶ *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, ed. F.B.Kaye (Oxford, 1924), vol. II, p. 289.

den Manipulationen verbrecherischen Ehrgeizes ausgeliefert ist, wenn sie unkritisch alles glaubt, das heißt wenn sie von einem anderen Sprachverständnis ausgeht, dafür mag Walpole in Fieldings Augen ein warnendes Beispiel gewesen sein oder nicht – *demonstriert* wird es in *Jonathan Wild*. Doch hätte es nicht genügt, die Verführung der Heartfrees vorzuführen? Wozu noch die Diskurse über allgemeine ethische Konzepte wie Ehre oder Größe?

Wild wird als ein Mann gezeigt, der skrupellos genug ist, alle und jeden zu betrügen, dem jeder moralische Sinn abhanden gekommen ist. In den längeren Reden jedoch transzendiert er sich – überspitzt formuliert – sozusagen selbst und wird zur Verkörperung einer korrupten Intelligenz, die die Möglichkeiten sprachlicher Manipulation durchschaut, die die latenten Schwächen abstrakter Ideenkomplexe erkennt und die vor allem weiß, daß die meisten Menschen durch gewisse Wortreize eher emotional eingelullt als zu kritischem Denken angeregt werden. Für diesen Wild sind ethische Begriffe Reizmittel, die ihm selbst nichts bedeuten, sondern die er nur für seine Zwecke einsetzt. Diese amoralische Intelligenz, die ihn über den Wild der realistischen Handlung hinaushebt, schlägt die Brücke zu der Intelligenz, die hinter wirksamer politischer Propaganda steht und deren gefährliche Kraft Fielding sah. Dieser Blick hinter die Kulissen sprachlicher Manipulation macht den *Jonathan Wild* auch nach über zweihundert Jahren in diesem Sinne zu einem aktuellen politischen Buch.

Die Funktion der Monologe Wilds liegt also, so könnte man zusammenfassend sagen, darin, daß sie der für das Buch thematischen Verwirrung ethischer Begriffe den Aspekt ethisch wie begrifflich korrupten Denkens *in motu* hinzufügen – demonstriert an der Figur des Buches, die auf der allegorischen Ebene ihre moralische Korruption unter anderem durch politische Propaganda manifestiert.

Wenn diese Monologe nun auch durch Form und Funktion von dem realistischen Kontext abstecken, so sind sie doch nicht völlig getrennt von ihm zu sehen. Meistens werden sie vom Erzähler ironisch aufgefangen, der sie selten anders als komisch wieder in die Handlungsebene übergehen läßt: zum Beispiel in I, 5, wo Count la Ruse einschläft und Wild, dies bemerkend, ihm die Taschen leert und in eine Taverne entschwindet, oder das ebenfalls bereits zitierte Ende des *honour*-Monologs in I, 13 oder das Ende des *greatness*-Monologs, wo es heißt: "His soliloquy and his punch concluded together."¹⁴⁷ Der so erzeugte komische Kontrast nimmt den Monologen viel von ihrem Gewicht und deutet an, daß dem negativen Helden im Erzähler ein überlegener, die Sophistereien dieses "partiellen Deuters" durchschauender Geist gegenübersteht.

¹⁴⁷ Everyman Ed., p. 59.

In den Monologen Wilds kulminieren die vom Erzähler durchgeführten "Sprachversuche", in denen sich Sprache als unzuverlässig, manipulierbar, als Agens des Betruges – auch des Selbstbetruges – darstellt. Gleichzeitig binden die Monologe das Auftreten sprachlicher Korruption an den moralisch korrupten Charakter. Das Problem Sprache ist demnach nicht sprachphilosophischer Art wie etwa bei Locke, sondern moralischer Art – es betrifft nicht so sehr das Verhältnis von Begriff zu Idee, als vielmehr das Verhältnis von Begriff zu *moral sense*¹⁴⁸. Das intakte moralische Bewußtsein setzt der sprachlichen Verführung früher oder später Grenzen, nämlich dann, wenn die Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem, zwischen Wort und Tat allzu offensichtlich wird. Wild scheitert bei Heartfree, so wie jeder Demagoge irgendwann einmal scheitert, weil er die moralische Substanz seines Opfers unterschätzt:

It has been said then that Mr. Wild, not being able on the strictest examination to find in [...] his own heart the least grain of [...] honesty, had resolved [...] that there was no such thing.¹⁴⁹

Er vergreift sich im Ton, rührt an eine falsche emotionale Saite, ruft zu Handlungen auf, die – vor einem intakten Gewissen, das Gut und Böse noch zu trennen vermag – nicht bestehen können, und entlarvt sich selbst:

There is one misfortune which attends all great men and their schemes, viz. that, in order to carry them into execution, they are obliged, in proposing their purpose to their tools, to discover themselves to be of that disposition in which certain little writers have advised mankind to place no confidence; [...].¹⁵⁰

Jedoch scheint der intakte *moral sense*, soweit er überhaupt vorhanden ist, noch immer nicht auszureichen, um den Verführern wirksam entgegenzutreten, wie das Beispiel Heartfrees zeigt. Denn dieser – und das ist entscheidend – erkennt den wahren Charakter Wilds erst, als es zu spät ist und er bereits so hoffnungslos in den Schlingen Wilds gefangen ist, daß sich sein ungeschickter Versuch, Wild festnehmen zu lassen, nur gegen ihn selbst kehrt.

3.6 Das Prinzip des Guten

3.6.1. Das passiv Gute: Heartfree als Opfer

Es ist oft bedauert worden, daß Heartfree als Gegenspieler Wilds so blaß ausgefallen sei, daß er den Namen kaum verdiene. Saintsbury nennt ihn in der Einleitung zur Everyman-Ausgabe "a kind of idiot"¹⁵¹. Seit Wendts

¹⁴⁸ Siehe dazu Hatfield, *Language of Irony*, p. 165.

¹⁴⁹ Everyman Ed., p. 110.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 97.

¹⁵¹ Everyman Ed., p. ix.

Neuinterpretation des *Jonathan Wild* als doppelter moralischer Allegorie ist diese Kritik wohl hinfällig geworden. Heartfree ist nicht nur, wie Wendt darlegt, eine teilweise sogar "ironieverdächtige" Verkörperung eines ethischen Extrems, sondern in dieser Gestalt wird ihm von Anfang an deutlich die Rolle des Opfers im Handlungsgefüge zuerkannt, wie dies sichtbar wird, wenn der Erzähler sagt:

[...] it may not be improper to open somewhat of his character, especially as it will serve as a kind of foil to the noble and great disposition of our hero, and as the one seems sent into this world as a proper object on which the talents of the other were to be displayed *with a proper and just success.*¹⁵²

Gleich zu Anfang des Kapitels (II, 1) heißt es von den "good-natured [persons]":

[...] being indeed sent into the world by nature with the same design with which men put little fish into the pikepond, in order to be devoured by that voracious water-hero.¹⁵³

Noch mag sich dem Leser die ambivalente Natur solcher Erzählerkommentare nicht eingeprägt haben. Auch der erste Hinweis auf den Charakter Heartfrees wird gern übersehen, wo es von ihm heißt, daß er als Schuljunge "more regard for his skin than his money"¹⁵⁴ hatte und daß er Wild, der ihn immer wieder zu Streichen verführte, nicht nur dafür bezahlte, sondern auch noch bewunderte, daß dieser Schuld und Schläge auf sich nahm:

[...] but there are a sort of people who, together with the best of the bargain, will be sure to have the obligation too on their side; so it happened here: for this poor lad had considered himself in the highest degree obliged to Mr. Wild, and had contracted a very great esteem and friendship for him; the traces of which an absence of many years had not in the least effaced in his mind.¹⁵⁵

Schon in dieser knappen Rückblende offenbaren sich die "great weaknesses of *mind*, [he] being good-natured, friendly, and generous to a great excess"¹⁵⁶, die den Erzähler sogar zu einer Apologie veranlassen, damit das Gute nicht der Lächerlichkeit anheimfalle:

He was of that sort of men whom experience only, and not their own natures, must inform that there are such things as deceit and hypocrisy in the world and who, consequently, are not at five-and-twenty so difficult to be imposed upon as the oldest and most subtle.¹⁵⁷

Als designiertes Opfer muß Heartfree nicht nur äußerst gut, sondern auch jung und unerfahren sein, um als reiner Typ des "tumben toren" die didak-

¹⁵² *ibid.*, p. 46 (Hervorhebung von mir).

¹⁵³ *ibid.*, p. 45.

¹⁵⁴ *ibid.*

¹⁵⁵ *ibid.*

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 46 (Hervorhebung von mir).

¹⁵⁷ *ibid.* – Eine weitere indirekte Apologie findet sich auf pp. 50–1.

tischen Intentionen des Autors am ungebrochensten widerspiegeln zu können. Auffallend ist die Diskrepanz in der Bewertung Heartfree's aus der Sicht des nur bedingt ironisch sprechenden Erzählers und Wilds, spricht doch der erstere von den "weaknesses of mind", während Wild

remembered that his friend Heartfree's faults were rather in his heart than in his head; [...] he was by no means a fool, nor liable to any gross imposition, unless where his heart betrayed him.¹⁵⁸

Auf dem Weg über das Herz, oder – das Ergebnis vorwegnehmend – auf dem Weg über die vom Verstand nicht kontrollierte Emotionalität, kann Wild seinen Einfluß ausüben. Bei einer solchen Konstitution wie derjenigen Heartfree's vermögen emotionale Reize die Denkfähigkeit herabzumindern. Wild urteilt unter dem Aspekt seiner intendierten Wirkung, der Erzähler bewertet den Aspekt mangelnder Balance und nimmt deren Wirkung vorweg. Die gleiche Anfälligkeit gegenüber emotionalen Reizen zeigt übrigens auch Mrs. Heartfree, deren mangelnde Urteilsfähigkeit zudem noch durch die anerzogenen Attribute ihres Geschlechts verstärkt wird. Sie empfängt die zweideutigen Huldigungen Wilds,

with which perhaps she, who was a woman, though a good one, and misapprehended the design, was not displeased any more than her husband.¹⁵⁹

Fataler dagegen ist ihre Einwilligung, mit Wild nach Holland zu fliehen – und dies allein auf die Versicherung Wilds hin, ihr Mann sei damit einverstanden, obwohl sie hätte wissen müssen, daß sie sich am Rande der Legalität bewegte, wie die Verurteilung Heartfree's wegen Unterschlagung später demonstrierte. Heartfree selbst läßt ebenfalls umgehend alle Vernunft fahren, als er von der Abreise seiner Frau hört und ist erstaunlich schnell bereit, an ihre Untreue zu glauben. Auf die Ähnlichkeit des darauf folgenden Selbstgesprächs mit Pamelas Rede über den Selbstmord und Parson Adams' Trostversuchen bei Joseph Andrews' vermeintlichem Verlust Fannys weist schon Wendt hin¹⁶⁰. Heartfree glaubt, seine Vernunft zu benutzen, wenn er sich von der Flüchtigkeit und Nichtigkeit der Welt, ihres Glücks, des menschlichen Lebens und Liebens überzeugt und sich und seine Kinder allein in den Schutz Gottes stellt. Sicherlich sind diese Gedanken im Sinne Fieldings grundsätzlich zu bejahen¹⁶¹. Doch zu diesem Zeitpunkt, wo vernünftige Überlegung vielleicht noch praktisch etwas hätte bewirken können,

¹⁵⁸ *ibid.*, p. 51.

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 47.

¹⁶⁰ "Moral Allegory", p. 308.

¹⁶¹ Vgl. dazu etwa Fieldings Essay "Of the Remedy of Affliction for the Loss of Our Friends", *Miscellanies*, vol. I. Siehe auch Miller, *Essays*, pp. 228–71, der Fieldings Haltung zur Tradition der *consolatio*, sowie seine ambivalente Haltung gegenüber dem Stoizismus untersucht.

in einen Exzess stoischer Passivität zu verfallen, veranlaßt den Erzähler zu dem fast schon sarkastischen Kommentar:

In this low manner did this poor wretch proceed to argue, till he had worked himself up into an enthusiasm which by degrees soon became invulnerable to every human attack; so that when Mr. Snap acquainted him with the return of the writ, and that he must carry him to Newgate, he received the message as Socrates did the news of the ship's arrival, and that he was to prepare for death.¹⁶²

So erweist sich die Bemerkung des Erzählers, Heartfree gleiche einem jener kleinen Fische, die man als Fraß für den Hecht aussetzt, als durchaus doppelzüngig. Er selbst übernimmt nämlich eine zeitlang die Rolle der Natur und liefert den nur ungenügend zum Selbstschutz ausgerüsteten Heartfree einer brutalen Realität aus, in der er zugrunde gehen müßte, wenn es nach den Gesetzen der Natur ginge. Doch darf er nicht zugrunde gehen, weil sich der Erzähler zu einer zivilisierten, das heißt sittlich fundierten Welt bekennt, in der zwar das Gute nicht immer und automatisch siegt, in der es aber immer wieder verantwortungsbewußte Menschen gibt, die darum kämpfen, daß dem Guten zum Siege verholfen wird.

Wendt, der den *Jonathan Wild* als Allegorie zweier ethischer Extreme versteht, deren Exponenten beide keinen Anspruch auf Vorbildlichkeit erheben können, hat einige Mühe, das Ende des Buches, das ein *happy ending* zeigt, zu erklären. Er schreibt:

No one suggests that the conclusion indicates Fielding's belief that all villains will die on the gallows; in the same way it need not indicate his belief that all good men will end as wealthy merchants. It is greatness personified that ends on the gallows, goodness personified that lives happily ever after. Both consummations are devoutly to be wished, but their allegorical representation in *Jonathan Wild* offers neither wishful thinking nor sentimental optimism – it offers rather Fielding's belief in the ultimate and eternal justice of the universe, a belief which he shared with almost all eighteenth-century philosophers and theologians. Like Dante, Fielding ends his allegory with a vision of the multifoliate rose.¹⁶³

Diese eschatologische Sicht des *happy ending* scheint jedoch in ihrer Reduzierung des Allegoriebegriffes auf den thematischen Dualismus von Gut und Böse weit hinter das zurückzugehen, was Wendt ursprünglich unter Allegorie verstanden zu haben scheint, beziehungsweise begründet durch ihre Herausnahme des Endes aus dem Gesamtzusammenhang eine zweite, in die zeitliche Allegorie einbezogene, zeitlose Allegorie. Dieses interpretatorische Verfahren macht erneut die Schwierigkeiten deutlich, mit der Definitionsversuche des *Jonathan Wild* zu rechnen haben. Ohne an dieser Stelle näher auf die Allegorierhaftigkeit des Werkes einzugehen, kann man aber feststellen, daß der die Allegorie konstituierende Dualismus durch die Figur

¹⁶² Everyman Ed., p. 89.

¹⁶³ "Moral Allegory", p. 310.

des Heartfree kompliziert wird, deren idealtypische Anlagen sich paradoxerweise als gefährlich herausstellen – und zwar unter dem Aspekt weltlicher Bewährung. Eine Stelle aus Fieldings Essay "An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers, etc.", die auch Wendt zitiert, illustriert noch einmal Fieldings Ansatz:

Indeed the passion of love or benevolence [...] seems to be the only human passion that is in itself simply and absolutely good; and in Plato's commonwealth, or (which is more) in a society acting up to the rules of Christianity, no danger could arise from the highest excess of this virtue [...].

But as it hath pleased God to permit human societies to be constituted in a different manner, and knaves to form a part (a very considerable one, I am afraid) of every community, who are ever lying in wait to destroy and ensnare the honest part of mankind, and to betray them by means of their own goodness, it becomes the good-natured and tender-hearted man to be watchful over his own temper; to restrain the impetuosity of his benevolence, carefully to select the objects of this passion, and not by too unbounded and indiscriminate an indulgence to give the reins to a courser which will infallibly carry him into the ambuscade of the enemy.¹⁶⁴

Es ist hier nicht möglich, Fieldings kategorischem moralischen Dualismus nachzugehen, der in dieser Härte in seinen von der richterlichen Praxis diktierten theoretischen Schriften viel spürbarer ist als in seiner Dichtung. Wichtig an dem Zitat ist hier allein, daß es die thematische Bedeutung Heartfrees noch einmal umreißt, die darin liegt, daß er – als Personifizierung des exzessiv Guten – den praktischen Erfordernissen der Welt nicht gewachsen ist und daher dem Leser nicht absolutes Vorbild sein darf. Die unbedingte, das heißt absolute Seinsnorm, wie sie der zeitlos zu verstehenden Allegorie zugrunde liegt, wird modifiziert zu einer bedingten, das heißt relativen Verhaltensnorm in einer zeitlichen, realistisch interpretierten Welt. Dieser pragmatische Realitätsbezug entrückt das Werk dem Bereich der Allegorie im engeren Sinne und stellt es in die Nähe des "Lehrstückes".

Versteht man die Konfrontation Wild-Heartfree als Satire allein auf Kosten Wilds – wie Digeon es tut – so erhält das gute Ende leicht den Beigeschmack einer theoretischen Konzeption:

Yet the catastrophe is only there to satisfy man's conception of justice; from the very beginning of the story, in the midst of his greatest misfortunes, the honest man has never ceased to be happier than the successful rascal, for his conscience brings him joys which are greater than any material prosperity.¹⁶⁵

Wendt dagegen glaubt, den Sprung von der doppelten Satire zur allegorischen Vision tun zu müssen, um das Ende zu motivieren, wenngleich er darin auch keinen Widerspruch erblickt. Versteht man jedoch die Wild-Heartfree-Handlung als Modell, wie es hier geschieht, so kann und muß man das Ende als integrierenden Bestandteil des Ganzen sehen.

¹⁶⁴ *The Works*, ed. L. Stephen, vol. VII, pp. 252–53.

¹⁶⁵ Digeon, "Jonathan Wild", in: R. Paulson (ed.), *Fielding*, p. 78.

In diesem Falle bedarf es auch keiner außerhalb der Handlung liegenden Motivierung, sondern das Ende ist gerade aus der Handlungsführung selbst zu deuten. Dabei richtet sich das Augenmerk in erster Linie auf das Vorganghafte des Geschehens und nicht auf seine Resultate – und damit auf die Agenzien, die das Geschehen vorwärts treiben. Spricht man also pauschal davon, daß zu guter Letzt in Heartfree das Gute triumphiere, so übersieht man, daß nicht Heartfree selbst es ist, der die Handlung und damit sein Schicksal bestimmt, sondern daß ihm – dem Hilflosen – zum Guten verholfen wird.

3.6.2. Das aktiv Gute: "The good magistrate"

Man erinnere sich, daß Fireblood, auf dessen falsche Zeugenaussage hin Heartfree verurteilt worden war, auf frischer Tat ertappt, vor den gleichen Friedensrichter gebracht wird, der – nach langer Überlegung, wie es heißt – das Urteil über Heartfree verhängt hatte (IV, 4). Von diesem Mann sagt der Erzähler völlig unironisch (wobei die einzige ironische Figur, die des *understatement*, das positive Urteil noch bekräftigt):

[... he] did indeed no small honour to the commission he bore, duly considered the weighty charge committed to him, by which he was entrusted with decisions affecting the lives, liberties, and properties of his country-men.¹⁶⁶

Er wird von seiner redlichen Amtsauffassung, verbunden mit einem guten Teil Scharfsinn, veranlaßt, der Sache auf den Grund zu gehen und Fireblood ins Kreuzverhör zu nehmen. "This afforded the happiest opportunity to the justice to satisfy his conscience in relation to Heartfree."¹⁶⁷ Sein versteckter Hinweis, daß Wild sich bereits als Kronzeuge angeboten habe ("a deceit entirely justifiable"), verfehlt nicht seine Wirkung, und er erfährt die Wahrheit, wird sofort beim König vorstellig und erwirkt einen Hinrichtungsaufschub, beziehungsweise eine Begnadigung. Darüber hinaus strebt er Heartfree's Freisetzung an.

The reader will easily conceive the many outward thanks, as well as inward gratitude, which he received [...]; but those were of very little consequence to him compared with the secret satisfaction he felt in his mind from reflecting on the preservation of innocence, as he soon after very clearly perceived was the case.¹⁶⁸

Die Figur des Richters ist deswegen so erwähnenswert, weil sie mehr zu sein scheint als zufälliges Instrument von Heartfree's Befreiung. Zwar handelt der Richter kraft seines Amtes, aber nach den vielen Beispielen von oder Anspielungen auf Amtsmißbrauch und Korruption¹⁶⁹ erscheint der Richter

¹⁶⁶ Everyman Ed., p. 140.

¹⁶⁷ *ibid.*, p. 141.

¹⁶⁸ *ibid.*

¹⁶⁹ Der Kommandant von Newgate zum Beispiel verlangt von Heartfree und seiner Frau 20 Gns. für die Erlaubnis, eine halbe Stunde zusammenzubleiben, obwohl er bereits von der Begnadigung weiß.

in doppelt positivem Licht. In ihm vereinigen sich Menschlichkeit, Gerechtigkeit und intelligente Tatkraft zu einem Idealfall staatsbürgerlichen Verhaltens und tragen ihm die Bezeichnung "that worthy man"¹⁷⁰ ein. Auch tut er bedeutend mehr als seine Pflicht, wenn er

procured the restoration of the jewels from the man-of-war at her return to England, and, above all, omitted no labour to restore Heartfree to his reputation, and to persuade his neighbours, acquaintance, and customers, of his innocence.¹⁷¹

Neben der Verkörperung des aktiv Bösen in Wild und des passiv Guten in Heartfree steht der Richter als Modellfall des aktiv Guten, ohne dessen Hilfe die Heartfrees verloren wären. Überspitzt gesagt, ist der Richter der eigentliche Held der Geschichte. Allerdings könnte auch er nicht hilfreich eingreifen, seine Tugenden nicht aktiv anwenden, wenn ihm nicht eine Reihe von Zufällen zu Hilfe kämen, um Wild "thus luckily and timely"¹⁷² zu entlarven. Das Glück spielt eine große Rolle bei dieser wie bei anderen Entdeckungen in Fieldings Romanen. Handelt es sich dabei um das mimetische Abbild einer Welt, in der der Zufall zufällig einmal auf Seiten des Guten steht – oder liegt hier etwa doch eine allegorische Darstellung einer transzendentalen Gewißheit vor? Die These von der Modellhaftigkeit der Handlung schließt beide Vermutungen aus. Es kann sich dann also nur um eine Konstruktion im Sinne einer dem Werk immanenten Teleologie handeln, die darüber hinaus dem Leser als Konstruktion weitgehend transparent zu sein hat. Es obläge dem Erzähler, diese Transparenz herzustellen, indem er den Anspruch auf historische Wahrheit aufgibt und die Verantwortung für das Erzählte übernimmt. Die bei Fielding ohnehin immer diffizile Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler würde dadurch scheinbar aufgehoben. Die extreme Ausprägung dieses Vorgangs findet sich bekanntlich in den auktorialen Reflexionen in *Tom Jones* – ein auktoriales Verhalten, das Musil "konstruktive Ironie"¹⁷³ nennt. Daß aber auch *Jonathan Wild* ein solches Erzählerverhalten aufweist, wenn auch in geringerem Umfange, bleibt noch zu beweisen.

3.6.3. *Nature* und *Fortune* als ironische Metaphern

Die beiden nicht selten ironisch verwendeten Alibis für offensichtliche Handlungskonstruktionen heißen in *Jonathan Wild* *Nature* und *Fortune*¹⁷⁴, Begriffe, die hier synonym gebraucht werden. In dem bereits

¹⁷⁰ Everyman Ed., p. 161.

¹⁷¹ *ibid.*, p. 176.

¹⁷² *ibid.*, p. 141.

¹⁷³ Zit. nach F. K. Stanzel, *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 1964), p. 24.

¹⁷⁴ In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf E. Wolffs Ausführungen zur "ironisierten Fortuna" in *Tom Jones* hingewiesen. Bibliographische Angabe s. oben p. 93, Anm. 111.

zitierten Kapitel II, 12 veranlaßt die Natur, die Wild am Galgen sehen will, diesen dazu, sein Leben nicht frühzeitig zu beenden, sondern wieder in das Boot zurückzukehren. Selbstgefällig schließt der Erzähler:

Thus we think this passage in our history [...] is very naturally accounted for, and our relation rescued from the Prodigious, which, though it often occurs in biography is not to be encouraged nor much commended on any occasion, unless when absolutely necessary to prevent the history's being at an end. Secondly, we hope our hero is justified from that imputation of want of resolution which must have been fatal to the greatness of his character.¹⁷⁵

Versucht man diesen ironischen Kommentar zu sezieren, so stellt man fest, daß erzählerische Praxis und ihre Rechtfertigung nicht nur gegenläufig sind, was zu erwarten war, sondern gleichzeitig – aus einem anderen Blickwinkel – einander entsprechen: der Erzähler flicht in die Handlung eine Szene ein, die deren Fortführung scheinbar gefährdet, denn die thematisch bedingte Handlungsstruktur, die daraus resultierende Lesererwartung und nicht zuletzt der äußere Rahmen biographischer Fakten verlangen Wilds Weiterleben. Um ein frühzeitiges Ende der Geschichte zu verhindern ("to prevent the history's being at an end"), führt daher der Erzähler das Wunderbare in Gestalt der personifizierten Vorsehung ein und tut damit genau das, was er in seinem Kommentar verwirft. Nun kann jedoch diese Szene des versuchten Selbstmordes die Handlungsführung gar nicht gefährden, da sie auf eben den Abbruch des Versuches angelegt ist, den der Erzähler so gewichtig zu motivieren bestrebt ist. Ihr Zweck liegt in der Aufdeckung der satirisch gesehenen und hier komisch wirkenden Diskrepanz zwischen der großen resoluten Geste und deren feiger Zurücknahme, wie sie auch in Wilds Selbstmordversuch kurz vor seiner Hinrichtung sichtbar wird. Es spricht also durchaus die Natur, allerdings die banale psychologische Natur Wilds. Die Einführung der personifizierten Natur dient einerseits dazu, das Verhalten Wilds ironisch kommentieren zu können, nachdem in einem längeren vorhergehenden Exkurs des Erzählers über das Walten der Natur die ironische Tonlage festgelegt worden war. Zum anderen ist es dem Erzähler durch diesen ironischen Kunstgriff möglich, die von ihm abgelehnte Praxis des Biographischschreibens parodierend vorzuführen. Dadurch, daß er die einzig der satirischen Charakterisierung dienende und für die Handlungsführung überflüssige Szene auf dem Umweg über den ironisch verwendeten Naturbegriff ebenfalls ironisch mit Gestaltungskategorien des Historischschreibens verknüpft, lenkt der Erzähler von seiner unrealistischen Handlungsführung ab. Ein in dieser Weise übertriebenes Ablenkungsmanöver wird jedoch dem Leser als solches durchschaubar bleiben.

¹⁷⁵ Everyman Ed., p. 81.

In IV, 1 wird das "Planen der Natur" durch das "Planen Fortunas" ersetzt – und zwar unter ausdrücklicher Bezugnahme auf die zuvor zitierte Stelle:

[...] Fortune [...] from a fixed resolution to accomplish a certain purpose, of which we have formerly given a hint, [...].¹⁷⁶

Auch Fortuna wird, wenngleich weniger spielerisch, als Metapher eingesetzt. Der Topos von der Wankelmütigkeit des Glücks bereitet auf die Katastrophe und auf Wilds Ende vor, nicht ohne ihm eine ironische Auslegung zukommen zu lassen:

In short, there seems to be a certain measure of mischief and iniquity which every great man is to fill up, and then Fortune looks on him of no more use than a silkworm whose bottom is spun, and deserts him.¹⁷⁷

Hinter der Abkehr Fortunas stehen jedoch wieder

inquisitive persons [...] who thought it principally their duty to put a stop to the future progress of our hero; and a learned judge particularly, a great enemy of this kind of greatness, [who] procured a clause in an Act of Parliament as a trap for Wild, which he soon after fell into.¹⁷⁸

Ausgelöst wird deren Betriebsamkeit im Dienste des Gemeinwohls durch den Angriff Blueskins auf Wild, eine historische Episode, in der der reale Blueskin versuchte, Wild – allerdings mit stumpfem Messer – die Kehle durchzuschneiden. Weder war dieser historische Vorfall auslösender Faktor für den Parlamentsakt von 1718, noch beendete dieser Wilds Karriere, dem es bis 1725 immer wieder gelang, das Hehler-Gesetz zu umgehen. Im *Jonathan Wild* jedoch stellt der Erzähler diesen Zusammenhang her, offensichtlich um einer Handlungsstringenz willen, die nicht so sehr realistisch ist, sondern die der inneren Logik des vorgeführten Modells entspricht. Das Auftreten von *Fortune* dient nicht etwa dazu, ein Abbild der von Zufällen regierten Welt zu suggerieren, sondern der ironisch gebrauchte Topos verhüllt spielerisch und nur scheinbar die Konstruktionen des Erzählers, die seine traditionelle Verwendung zugleich bloßstellen.

3.6.4 Der Erzähler als "Komplize" des Guten

Auf diese Weise wird schließlich auch Heartfrees Begnadigung vom Erzähler so nachdrücklich und nicht ohne sich von der notorisch unrealistischen Begnadigung in der *Beggar's Opera* abzusetzen als "true" und "natural" deklariert, wird die auktoriale Gebundenheit an die Gesetze der Wahrscheinlichkeit drastisch beschworen:

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 127.

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 126.

¹⁷⁸ *ibid.*, p. 127.

[...] we would rather have suffered half mankind to be hanged, than have saved one contrary to the strictest rules of writing and probability.¹⁷⁹

Der Leser kann nur den schieren Zufall, der Fireblood im rechten Augenblick in die richtigen Hände ausliefert, bestaunen, vom exakten Timing der Rückkehr Mrs. Heartfrees gar nicht zu sprechen.

Es wird deutlich, daß der Erzähler zwar in vielen Einzelszenen vor allem die Welt des *low-life* mimetisch darstellt, daß er aber das *plot* als Ganzes teleologisch konstruiert und darüber hinaus seine auktoriale Hand indirekt zu erkennen gibt. So ist der Satzanfang "Having thus brought our hero to his conclusion, [...]"¹⁸⁰ kaum metaphorisch zu verstehen. Damit reiht sich der Erzähler implizit unter die im Buch agierenden Charaktere mit ein und stellt sich auf die Seite derer, "who thought it principally their duty to put a stop to the future progress of our hero"¹⁸¹. Er entwirft und demonstriert dem Leser ein Modell, in dem der weltfremde gute Mensch noch einmal gerettet wird, in dem das Gute überleben darf auf Kosten anderer, die nicht nur an sich und ihr reines Gewissen denken, sondern auch das Gemeinwohl im Auge haben. Die Überbewertung der eigenen Gewissensruhe mag zwar nicht so verwerflich sein wie zum Beispiel die Haltung des Count la Ruse, wenn er sagt:

"[...] I apprehend you have a better opinion of my understanding than to imagine I would prosecute a gentleman for the sake of the public."¹⁸²

Und "but for my own sake" hinzudenkt. Dennoch ist sie egoistisch und – in den Augen Fieldings – zutiefst unsozial. Indem sich der Erzähler selbst an der Rettung Heartfrees sozusagen beteiligt, als auktorialer Erzähler die Verantwortung für sie übernimmt, enthebt er sie dem Verdacht, reinem Wunschdenken entsprungen zu sein. Er macht aber auch gleichzeitig deutlich, daß sich normalerweise weder ein hilfreicher Autor noch wohlwollende Zufälle zuverlässig anbieten und daß, wenn die diesseitige Welt nicht gänzlich in die Hände des Bösen – welcher Art auch immer – geraten soll, das Gute zur Selbsthilfe greifen muß. Wenn Irwins Interpretation ("The whole action centers on the unsuccessful attack of greatness on unassertive but unconquerable goodness."¹⁸³) stimmte, dann wäre Fieldings fortwährende Beschäftigung mit dem Problem des Guten und seiner Behauptung in der Welt nicht zu verstehen, wäre sein Rat in den Worten Jesu nach Matthäus "be ye therefore [...] wise as serpents, but innocent as doves"¹⁸⁴ ein über-

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 140.

¹⁸⁰ *ibid.*, p. 176.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 127.

¹⁸² *ibid.*, p. 34.

¹⁸³ *The Making*, p. 108.

¹⁸⁴ "Late Increase", *The Works*, ed. L. Stephen, vol. VII, p. 253.

flüssiges Paradoxon. Die didaktische Aufforderung des *Heartfree-plots* richtet sich also an die Unschuldigen, um sich zu blicken, die Welt zur Kenntnis zu nehmen und sich aktiv (und intelligent) mit ihr auseinanderzusetzen (auch auf die Gefahr hin, daß diese Erfahrungen beschmutzen), damit sie den Verführungen des Bösen nicht unwillentlich erliegen und auf diese Weise dem Bösen selbst Vorschub leisten. John S. Coolidge nennt dieses Verhalten "a kind of benign Machiavellianism of private life"¹⁸⁵, wie es dann vor allem mittels des *prudence*-Themas in *Tom Jones* proklamiert wird. Daß *Heartfree* selbst diese Rolle noch lernt, erscheint unwahrscheinlich – und Hopkins' dahingehende Interpretation, daß die *Heartfree*-Familie bis zum Schluß in einer "burlesque [...] of the live-happily-ever-after stock endings of the conventional romance in which the heroine retains her virtue, wins her beau, and wins the booty"¹⁸⁶ ausgebeutet werde, ist verführerisch, stimmt sie doch mit anderen Beobachtungen zu Fieldings Parodietechnik überein. Zwar spezialisiert sich Hopkins in seiner Untersuchung vorwiegend auf die hier nur angedeutete *chastity*-Satire – schon um der Wendtschen These von der "moral allegory" etwas von ihrem Übergewicht zu nehmen – fügt jedoch hinzu:

Instead of moderation, the good life, and the ethical golden mean, the world of *Jonathan Wild* offers either raw bestiality and obscenity or a fastidious asceticism and prudery. The language of the confidence men tends towards the material, the bestial, the obscene, and the chaos of particularity. The language of the *Heartfree*s tends towards literal platitudes, clichés, and the vapid mysticism of abstractions.¹⁸⁷

Damit aber bestätigt er von seinem Ansatz her eine Reihe der hier gemachten Beobachtungen, auch wenn er, um der Einseitigkeit entgegenzuwirken, seinerseits einseitig einen Aspekt überbetont. Über der These von dem Modellcharakter der *Heartfree*-Handlung dürfen in der Tat die anderen satirischen Intentionen des *Jonathan Wild* nicht vergessen werden. Für den Trend, sich immer nur auf einige ausgewählte Aspekte des Buches zu konzentrieren, liefert Digeon das Alibi: "It is a difficult and complex book, for those who would decipher and follow all the author's intentions."¹⁸⁸

3.7 Zusammenfassung: Die Funktion des ironischen Erzählers

Der Erzähler erzählt eine Geschichte. Der "Held" der Geschichte ist ein historisch nachgewiesener Verbrecher. Jedoch interessiert dieser nicht so sehr als individuelle oder historische Person, sondern als Verkörperung eines

¹⁸⁵ "Fielding and 'Conservation of Character'", in: *Modern Philology*, 57 (1960), repr. in Paulson (ed.), *Fielding*, p. 162.

¹⁸⁶ "Language and Comic Play", p. 228.

¹⁸⁷ *ibid.*

¹⁸⁸ "Jonathan Wild", Paulson (ed.), *Fielding*, p. 73.

Prinzips: *roguery*. Der Erzähler erzählt also eine Geschichte, deren "Held" bei aller Konkretisierung das Allgemeine durchscheinen läßt – und zwar nicht im Sinne einer (später geforderten) typologischen Universalität, sondern viel eher in dem einer allegorischen Personifizierung. So heißt es im Vorwort nicht "manners", sondern eben "roguery". Doch auch das Prinzip des Bösen interessiert nicht nur *per se*, sondern vielmehr deshalb, weil es sich nicht nur dort findet, wo man es erwartet, nämlich in der "akkreditierten" Verbrecherwelt, sondern auch in den "palaces of the great", bei denen also, denen die politische und menschliche Führung anvertraut ist. Blicke das Übel hinter den Palastmauern verborgen und somit gesellschaftlich irrelevant, so könnte es dem Erzähler genügen, den "Großen" zu ihrer privaten Korrektur den satirischen Spiegel vorzuhalten. Jedoch auf Grund und mit Hilfe ihrer Stellung führen viele von ihnen um der Befriedigung ihres Ehrgeizes, Stolzes und Machthungers willen das Volk ins Unglück. Sie verstehen die ihnen angestammten Privilegien und ihre Macht nicht als gegenseitige Verpflichtung und sind daher eine Gefahr, vor der es zu warnen gilt. Deshalb soll die Figur des Titelhelden der Geschichte zwischen den verbrecherischen Welten des *low-life* und des *high-life* vermitteln, indem seine Eigenschaften und sein Handeln für Eigenschaften und Handeln bestimmter Fürsten, Staatsmänner etc. stehen, wobei das *tertium comparationis* in "power, pride, insolence, and doing mischief to mankind"¹⁸⁹ liegt, in jenem Katalog, der den Begriff *greatness* definiert.

Mit der Einführung des Epithetons *great* verläßt jedoch der Erzähler das Terrain der einfachen satirischen Allegorie und tritt ein in die ironische "confusion of the semantic and syntactic process of double or multiple leveled polysemy."¹⁹⁰ Er verläßt den Bereich allgemeiner moralischer Kategorien und wendet sich dem Komplex sprachlichen und gedanklichen Fehlverhalten zu. Der Begriff der *greatness* nimmt in ihm den auffälligsten, aber nicht den einzigen Platz ein.

Der kritische Ansatz geht davon aus, daß sich in dem Begriff der *greatness* fatalerweise ethische und gesellschaftliche Normen verschiedenster Provenienz verbinden – etwa das Ideal des antiken Helden, christliche Moralvorstellungen, traditionelles Hierarchiedenken und die archaische Bewunderung der Stärke. Vor allem letztere führte und führt immer wieder dazu, daß der schieren Manifestation der Stärke und der Macht in selbstzerstörerischer Weise Tribut gezollt wird, ohne nach den ethischen Fundamenten zu fragen. Andererseits schwingen in dem Begriff noch so viele sittliche Gehalte

¹⁸⁹ Everyman Ed., p. 176.

¹⁹⁰ Angus Fletcher, *Allegory, The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, N. Y., 1964), pp. 229–30.

mit, daß sie in seinem Träger sozusagen automatisch vermutet werden, ist er erst einmal als "groß" apostrophiert worden.

Um diesen gefährlichen "Rückkoppelungsmechanismus" eines verwaschenen, abstrakten Begriffes zu zerstören und die dem Begriff in einer angeblich nach christlicher Ethik gestalteten Gesellschaft zukommenden Inhalte neu festzusetzen, konfrontiert der Erzähler zunächst einen polemischen *greatness*-Begriff mit dem Wertempfinden des Lesers, um dann – in der Durchführung des Vergleichs Wild – "statesman" dieses Wertempfinden selbst in Frage zu stellen. Obwohl der Erzähler seinerseits nicht mit wertenden Äußerungen spart, sind diese Äußerungen nicht verlässlich, sondern der Leser hat von Mal zu Mal zu entscheiden, wie vor allem die Begriffe *goodness*, *imperfection*, *perfection*, *meanness* und *virtue* zu verstehen und zu bewerten sind. Er muß erkennen, daß als Bezugspunkte werkimmanente – das heißt ironische oder unironische – werkexterne – das heißt falsche oder richtige – und absolute Wertnormen in Frage kommen. Diese Ambiguität der Wertmaßstäbe ist eine Folge der *dissimulatio* des Erzählers, dessen ironische Haltung ein Modell der realen, unklaren Situation entwirft. Da der Erzähler jedoch mehr will, als – modern ausgedrückt – das Vorführen von Denkmustern, da er die Neuorientierung des Lesers und die Neuformulierung seiner Wertnormen anstrebt, legt er immer wieder die ironische Maske ab und gibt dem Leser klare Orientierungshilfen.

Moralische Orientierungshilfe heißt jedoch sprachliche Orientierungshilfe, ein Auffüllen der Begriffe mit den ihnen vernünftigerweise zukommenden Denkinhalten, die in letzter Instanz in und an der Gesellschaft getestet werden. Dieser Test ist die Gegenüberstellung von Wort und Eigenschaft, Wort und Sache, Wort und Tat. Das Wort, die Sprache werden sozusagen zur *appearance*, der die *reality* gegenübersteht. So dient der *Jonathan Wild* neben der moralischen Bewußtwerdung gleichzeitig – und erstere bedingend – der sprachlichen Bewußtwerdung. Und wieder ist es der Erzähler, der diesen Prozeß einleitet. Durch dauernden Wechsel der Rollen, der Tonlage, des Grades der Ironie, durch "Übersetzungen", Stilbrüche, Stilparodien und schließlich durch die Konfrontation von Beschreibung und Gegenstand sowie Rede und Handlung wird der Leser auf den Instrumentalcharakter der Sprache verwiesen, auf ihre Manipulierbarkeit und Unzuverlässigkeit. Auch hier scheut der Erzähler nicht davor zurück, sein eigenes Sprechen in den Entlarvungsprozeß mit einzubeziehen. Diese Sprachversuche des Erzählers gipfeln in den Reden und Monologen des Jonathan Wild, die in ihrer Darstellung amoralischer Intelligenz die Verbindung zu allen anderen Themenkreisen herstellen.

Den einprägsamsten Test jedoch, den der Schein am Sein zu bestehen hat, führt der Erzähler mit der Heartfree-Handlung durch. An Heartfree reali-

siert sich die Macht des Wortes ebenso wie die Gefahr unreflektierter, rein emotional bedingter Verhaltensweisen. So wie Heartfree das Opfer des Scheins wird, so wird er auch Opfer seines Seins. In letzter Konsequenz stehen sich in ihm nicht mehr *appearance* und *reality* gegenüber, sondern eine falsch verstandene Idealität den Forderungen der Realität. Heartfree's Benevolenz besteht den Erfahrungstest nicht, da ihr die wesentlichen Ingredienzien der Intelligenz und der Aktivität fehlen.

Da die ihm zugeordnete, nur scheinbar ironische Gleichung *goodness* = *virtue* = *imperfection* wider Erwarten stimmt, stellt sich zu guter Letzt die Konfrontation von *greatness* (= *vice*) und *goodness* als ironisch heraus. Das echte Gegensatzpaar wäre *true* und *false greatness* – und die wahre Größe partizipiert an ausgewählten Eigenschaften Wilds und Heartfree's. Die Heartfree-Handlung erweist sich damit als lehrhaftes Modell falscher Verhaltensweisen analog zu und verbunden mit den anderen Modellen sprachlicher und moralischer Verwirrung. Als Mitspieler an diesem Modell gibt ihm der Erzähler jedoch schließlich noch den Abschluß, der die richtigen Konsequenzen formuliert.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß sich im Rahmen einer mock-heroischen Parodie auf die Verbrecherbiographie sowie auf die heroisierende Romanze aktuelle und generelle politische Satire mit gesellschaftlicher und allgemein moralischer Satire verzahnen, speziell aber mit moralisch orientierter Sprachkritik, die ihren Ausgang mit der *greatness*-Satire nimmt. Sprachliche Richtigestellung beinhaltet aber ethische Neuorientierung und führt zur Darstellung des *greatness-versus-goodness*-Komplexes, der in die Forderung nach *greatness* und *goodness* mündet. Handlungsstruktur, Charaktere, Dialoge, Erzählstil und Erzählerkommentar sind der Ausarbeitung dieser Themenkomplexe untergeordnet. Die Funktion des ironischen Erzählers besteht darin, auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Methoden eine der realen Situation analoge Verwirrung zu stiften, die ihn selbst scheinbar mit einbezieht, um den Leser schockartig aus seinen unreflektierten Denkbahnen zu reißen, dann aber die verwirrte moralische und sprachliche Situation so zum Modell umzugestalten, daß der Leser die vom Erzähler intendierte gedankliche Konsequenz zieht. Überspitzt formuliert: hinter der ironischen Maske des *advocatus diaboli* steckt das Gesicht des *advocatus dei*. So ist Humphreys letztlich zuzustimmen, wenn er sagt: "– it is the irony of integration rather than disintegration."¹⁹¹

¹⁹¹ "Fielding's Irony", in: Paulson (ed.), *Fielding*, p. 12.

4. Joseph Andrews

4.1 Einführung

Unabhängig von der bereits schon einmal angeschnittenen Frage der Chronologie, die hier nicht beantwortet werden kann, empfiehlt es sich, Fieldings 1742 erschienenen Roman *The History of the Adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams* aus methodischen Gründen an die zweite Stelle zu setzen. Bei allen Gemeinsamkeiten der drei *Histories* – *Tom Jones* eingeschlossen – in formaler und thematischer Hinsicht ergibt sich doch gerade unter dem gestalterischen Aspekt eine Entwicklung, in der *Joseph Andrews* die mittlere und – wenn man so will – die vermittelnde Position einnimmt. Betrachtet man im allgemeinen – George Saintsbury ausgenommen – *Tom Jones* als den Höhepunkt in Fieldings Schaffen, so meint man damit auch, daß in diesem Rahmen alle jene Techniken zur endgültigen Entfaltung gelangt sind, die in *Joseph Andrews* ansatzweise entwickelt wurden. *Joseph Andrews* gilt als eine Art Vorstufe zu *Tom Jones*, wobei eingeräumt wird, daß die Figur des Abraham Adams eine einmalige Schöpfung ist. *Jonathan Wild* wird in diesem Zusammenhang meist kurz abgetan, da er in Ton und Sujet doch ziemlich herauszufallen scheint.

In der Tat tritt in *Joseph Andrews* – akzeptiert man die Chronologie – zum ersten Mal etwas Neues auf, etwas, was man *mutatis mutandis* mit Humor bezeichnet hat. Das Verhältnis dieser neuen Tonlage zur Fieldingschen Ironie muß eines der wesentlichen Themen einer Studie zur Ironie sein – wenn nicht gar das Zentralthema selbst. Trotzdem und gerade unter dem Gesichtspunkt der vorliegenden Untersuchung dürfen die Ähnlichkeiten zwischen den beiden zeitlich so eng zusammenliegenden *Histories* nicht übersehen werden, vor allem dann nicht, wenn man den Gedanken einer Entwicklung ernstlich verfolgt.

Die von Dietrich Rolle vorgelegten detaillierten Beobachtungen zu Wesen und Funktion des Erzählers in Fieldings Romanen, die natürlich vor allem von *Tom Jones* abgeleitet sind, treffen im großen und ganzen auch auf die ersten beiden Romane zu¹. Seien es die verschiedenen Autorenkonventionen,

¹ Fielding und Sterne, *Untersuchungen über die Funktion des Erzählers*. Neue Beiträge zur Englischen Philologie, Bd. 2 (Münster, 1963).

die mit der Historiker- bzw. Biographenfiktion zusammenhängen und die speziell zu Anfang von *Jonathan Wild* und *Joseph Andrews* zu Burlesken auf die Genealogien und die Gepflogenheiten der *antiquaries* führen, seien es andererseits die auktorialen Elemente, die schließlich zu einer umreißbaren Erzählergestalt führen können, oder seien es jene Elemente, die den Kunstcharakter der Werke betonen.

Das vielleicht jedoch auffälligste Charakteristikum der ersten drei Romane ist wohl, daß im Rahmen zunehmend dicht konstruierter Handlungen eine begrenzte Anzahl isolierbarer, moralischer bzw. ethischer Begriffe aktualisiert und in dieser Aktualisierung neu definiert werden. Steht im Mittelpunkt des *Jonathan Wild* das *greatness-goodness*-Thema mit den ihm untergeordneten Aspekten, so kreist die ethische Thematik des *Joseph Andrews* um *good nature* bzw. *benevolence* und *ill nature* mit den ihnen zugehörigen Formen der *vanity* und *hypocrisy*, sowie um das Begriffsfeld *chastity, love, passion, lust* etc. Letztere sind marginal bereits im *Jonathan Wild* anzutreffen – und alle zusammen bilden mit *prudence*, die auch in *Joseph Andrews* auftritt, den ethischen Kosmos des *Tom Jones*. Alle in den Romanen auftretenden Figuren verkörpern oder illustrieren in mehr oder minder starkem Maße einen oder mehrere dieser Abstrakta, und vor allem der gute, aber unkluge Mann (Heartfree, Adams, Jones) nimmt in allen Werken eine Schlüsselposition ein, wobei oftmals übersehen wird, daß ihm an weniger prominenter Stelle ein guter und kluger Mann gegenübersteht – besonders in *Jonathan Wild* und in *Joseph Andrews*.

Konform mit der ethischen Thematik verläuft der formal-parodistische Ansatz, der wieder bei den ersten beiden Romanen besonders deutlich zu erkennen ist. Die Betonung muß dabei auf Ansatz liegen, denn das von der Parodie gemeinte Werk oder die Gattung werden nur sehr teilweise formal parodiert, wie etwa die *criminal biography* oder die *travellers' tales* in *Jonathan Wild*. Sehr viel wichtiger für die Gesamtanlage der Romane ist, daß gewisse literarische Muster in einer solchen Weise mit neuen Inhalten gefüllt werden, daß sie – dermaßen umfunktioniert – nicht so sehr das parodierte Werk selbst *ad absurdum* führen, sondern vielmehr zu einer Neudefinition formaler und thematischer Möglichkeiten gelangen.

So ist in *Joseph Andrews* der direkte parodistische Apparat der *Pamela*-Parodie sekundär gegenüber der anders orientierten Definition der Zentralthemen in *Pamela: virtue, chastity, love* und der sie stützenden religiösen Sentimente. Mit Recht nennt Hatfield *Joseph Andrews* "an *alternative to Pamela*, not a parody"². Diese Alternative entfaltet sich nun ihrerseits aber nicht im Handlungsschema der *Pamela* – trotz der anfäng-

² *Language of Irony*, p. 150.

lichen Ähnlichkeiten – sondern bedient sich anderer, älterer literarischer Muster. Die pikaresken Anklänge, respektive die Übernahme von Techniken und Stoffen des europäischen komischen Romans, der seinerseits bereits parodistische Tendenzen vertrat, deuten dabei nur auf die komisch-realistische Art und Weise hin, in der das traditionelle Grundscheema des *Joseph Andrews* ausgefüllt wird.

4.1.1 Das Handlungsschema des hellenistischen Liebesromans

In der Wanderung Josephs, Fannys und Parson Adams' sollte man nicht so sehr – wie es gemeinhin geschieht – das pikareske Wandermotiv wiederzufinden suchen, dessen wesentliche Merkmale der Wurzellosigkeit des Anti-Helden, der Ziellosigkeit der Wanderung und der Zufälligkeit der Abenteuer genauso wenig zutreffen, wie die Wandernden selbst Ähnlichkeit mit dem *picaro* spanischer Provenienz haben. Vielmehr verweist die Wanderung auf ein älteres, seit der Spätantike tradiertes und vor allem die heroisch-galante Barockdichtung durchziehendes literarisches Muster: die Irrfahrten eines jungen Liebespaares zum Heimat- und Eehafen. Ja, es ist zu vermuten, daß sich dieser Teil des *Joseph Andrews*, ohne den Umweg über D'Urfé, La Calprenède und Mlle. de Scudery zu nehmen, direkt auf die Quelle und das Vorbild dieser Dichtung bezieht, auf Heliodors *Aithiopika*³. Die Anklänge sind in der Tat verblüffend.

Die göttlich schöne Charikleä, die, ohne Wissen ihres königlichen Vaters, von ihrer Mutter ausgesetzt und in fremde Pflege gegeben worden war, bricht mit ihrem ebenfalls apollinisch schönen Verlobten Theagenes auf, um von Delphi zu ihren eigentlichen Eltern nach Meroë zurückzukehren. Auf weiten Strecken ihrer abenteuerlichen Reise begleitet sie der weise alte Priester Kalasiris. Die Irrfahrten enden schließlich mit der Wiedererkennung (zu der ein kleines schwarzes Muttermal auf dem linken Arm beiträgt) und der Heirat Charikleäs.

Obwohl sich die beiden Liebenden leidenschaftlich zugetan sind, bewahren sie jedoch bis zum rituellen Bund ihre Keuschheit:

[...] zum ersten Mal fanden sie sich allein und durch niemandes Anwesenheit gestört. Sie umarmten und küßten sich in rückhaltloser Hingabe. [...] In reiner und unschuldiger Liebe mischten sie ihre heißen Tränen und tauschten harmlose Küsse.⁴

Die keusche und dabei doch offen eingestandene, leidenschaftliche Liebe zwischen Joseph und Fanny ist ein zentrales Motiv in *Joseph Andrews*:

³ Heliodor, *Aithiopika*, *Die Abenteuer der schönen Charikleä*, übertr. von Rudolf Reymer, Rowohlt's Klassiker (Reinbek, 1962).

⁴ *ibid.*, p. 90.

[...] for *Fanny*, not suspicious of being overseen by *Adams*, gave a loose to her Passion, which she had never done before; [...].⁵

Charikleas große Schönheit setzt sie – wie *Fanny* – vielfachen Anträgen und Angriffen auf ihre Tugend aus, denen sie jedoch mit List und Glück entgeht. Die Keuschheit des *Theagenes*, "eine [...] für griechische Verhältnisse nicht alltägliche sexuelle Reinheit"⁶, ist speziell den leidenschaftlichen Angriffen *Arsakes*, der Gemahlin des *Oroondates* und Schwester des Großkönigs von *Persien*, ausgesetzt, die von ihrer alten Amme *Kybele* unterstützt wird:

So verbrachte sie die ganze Nacht, warf sich von einer auf die andere Seite, stieß tiefe Seufzer aus, richtete sich auf, ließ sich gleich wieder auf das Lager fallen, riß sich einen Teil der Kleider vom Leibe und warf sich wieder zurück. Dann rief sie eine Zofe, ohne zu wissen wozu, und schickte sie wieder fort, ohne ihr einen Auftrag gegeben zu haben. Kurz – ihre Leidenschaft steigerte sich bis an die Grenze des Wahnsinns.⁷

Die Parallelen dazu finden sich in *Joseph Andrews* in I, 7 und in IV, 1, wo es heißt:

Restless, interrupted Slumbers, and confused horrible Dreams were her Portion the first Night [...] She started from her Sleep, her Imagination being all on fire with the Phantom, [...].⁸

Lady Boobys Liebe entzündet sich an der äußeren Erscheinung *Josephs*:

He was of the highest Degree of middle Stature. [...]. His Shoulders were broad and brawny [...]. His Hair was of a nut-brown Colour, and was displayed in wanton Ringlets down his Back. His Forehead was high, his Eyes dark, and as full of Sweetness as of Fire. [...] His Beard was only rough on his Chin and upper Lip; but his Cheeks, in which his Blood glowed, were overspread with a thick Down.⁹

Die alte *Kybele* charakterisiert dagegen *Theagenes*:

‘Er hat breite Brust und Schultern, trägt den Nacken aufrecht und frei und überragt alle anderen um Haupteslänge. Sein Auge ist voller Feuer, blickt anziehend und trotzig zugleich. Der Lockenkopf jedenfalls, mit dem ersten blonden Flaum auf den Wangen, dem sich das fremde Mädchen, ein nicht unschönes, aber offenbar ziemlich dreistes Geschöpf, so stürmisch an den Hals warf [...], den meinst Du doch, Herrin?’

‘Ja, Mütterchen,’ antwortete *Arsake*. ‘Gut, daß du mich an die freche Person erinnerst, an dieses Frauenzimmer, das einem üblen Hause entlaufen ist, sich auf ihr bißchen zurechtgemachte Schönheit gewöhnlichster Art wunder was einbildet und doch im Besitz solch eines Geliebten so viel glücklicher ist als ich.’¹⁰

In der gleichen Art, in der hier von der schönen *Charikleas* gesprochen wird, äußert sich bekanntlich *Lady Booby* über *Fanny*:

⁵ III, 2 – Wesleyan Ed., p. 192.

⁶ Otto Weinreich, Essay "Zum Verständnis des Werkes" zu der oben zitierten *Aithiopika*-Ausgabe, p. 243.

⁷ *ibid.*, p. 133.

⁸ Wesleyan Ed., p. 278.

⁹ I, 8 – *ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Aithiopika*, p. 134.

‘Take what Measures you please, good Mr. *Scout*, [...], and tho’ you say she is such an ugly Slut, yet you know [...] these forward Creatures who run after Men, will always find some as forward as themselves [...].’¹¹

Theagenes geht jedoch über Arsakes verführerische Anträge hinweg “als habe er sie überhaupt nicht verstanden”¹² (siehe *Joseph Andrews*, I, 5). Entfesselte Rachsucht, Folter, Giftanschläge und dramatische Verwicklungen sind die Folge.

Mögen die bisher aufgeführten Zitate nur für die Gattung typisch sein und nichts weiter beweisen, als daß Fielding Elemente der heroisch-galanten Literatur verarbeitet hat, so sind die motivischen Übereinstimmungen, die sich aus einem Vergleich des vierten Kapitels der *Aithiopika* besonders mit *Joseph Andrews*, III, 2 ergeben, so frappierend, daß sie nicht mehr als zufällig angesehen werden können.

Knemon, den die Ereignisse mit Charikleia und Theagenes zusammengeführt hatten, trifft am Nil den Priester Kalasiris – zeitweise von den Liebenden getrennt – wie er “stromauf stromab am Ufer eine Art Dauerlauf machte, als ob er dem Fluß seine Sorgen anvertrauen wolle.”¹³ Sie geraten ins Gespräch, und Kalasiris nimmt Knemon mit ins Haus eines Gastfreundes:

‘Mir scheint, Väterchen,’ meinte der überraschte Knemon, ‘wir befinden uns im Hause des Zeus, des Schirmherrn der Gastfreundschaft, nach der zuvorkommenden und herzlichen Aufnahme zu urteilen.’

‘Nicht im Hause des Zeus’, erwiderte der Alte, ‘wohl aber im Hause eines Mannes, der es mit Zeus’ Geboten der Gastlichkeit und Hilfsbereitschaft sehr genau nimmt. Führt er doch selbst ein Kaufmanns- und Wanderleben und kennt viele Städte und vieler Menschen Sitten und Gesinnung. Deshalb hat er auch mich unter seinem Dach aufgenommen, als ich vor einigen Tagen ohne festes Ziel umherirrte.’¹⁴

Im Gespräch erwähnt Kalasiris unter Tränen Theagenes und Charikleia. Auf die erstaunte Frage, ob dies seine Kinder seien, erwidert er:

‘Sie sind mir Kinder geworden, ohne daß eine Mutter sie mir schenkte. Eine göttliche Fügung hat sie mir beschert. Sie sind Kinder meines Herzens geworden: Meine Liebe zu ihnen war ganz wie zu leiblichen Kindern. Und aus gleicher Liebe sahen sie in mir ihren Vater und nannten mich Vater.’¹⁵

Auf die später auftauchende Frage, wo denn der Gastgeber sei, heißt es, er sei auf die Jagd gegangen: “‘Auf die Jagd nach den gefährlichen Raubtieren, die sich Menschen oder Hirten nennen, aber das Räuberhandwerk betreiben [...]’.”¹⁶ Im Folgenden erzählt Kalasiris dem Knemon die ganze zurückliegende Geschichte. Knemon erweist sich als äußerst wißbegieriger

¹¹ IV, 3 – Wesleyan Ed., pp. 185–6.

¹² *Aithiopika*, p. 142.

¹³ *ibid.*, p. 42.

¹⁴ *ibid.*, p. 43.

¹⁵ *ibid.*, p. 44.

¹⁶ *ibid.*, p. 45.

Zuhörer, der jede Einzelheit, ja den genauen Wortlaut jeder Festhymne hören will. (Man erinnere sich an Parson Adams' Verhalten während der Erzählung der "History of Leonora" in II, 4 und seinen vehementen Wunsch, die Briefe verbatim zu hören). Die Erzählung wird durch die Nacht und die Ankunft des Hausherrn unterbrochen – Charikleia trifft ein und neue Verwirrungen ergeben sich.

Das zweite Kapitel des dritten Buches von *Joseph Andrews* führt Adams, Joseph und Fanny nachts in den gefährlichen Bereich einer Gruppe von Mördern, die sich hinterher allerdings als Schafdiebe herausstellen. Sie erreichen auf ihrer Flucht das Haus von Mr. Wilson, der sie gastfreundlich aufnimmt. Im vierten Kapitel wird diese Begegnung mit den Worten zusammengefaßt:

These Instances pleased the well-disposed Mind of *Adams* equally with the Readiness which they exprest to oblige their Guests, and their Forwardness to offer them the best of every thing in their House; and what delighted him still more, was an Instance or two of their Charity: [...].¹⁷

Das Kapitel schließt:

They then departed, *Adams* declaring that this was the Manner in which People had lived in the Golden Age.¹⁸

Das Gespräch mit Mr. Wilson ist zu Anfang etwas tastend, denn dieser weiß nicht recht, was er aus dem Verhältnis Adams' zu Joseph und Fanny machen soll. Adams klärt ihn auf:

'Sir,' said he, addressing himself to the Gentleman, 'these two poor young People are my Parishioners, and I look on them and love them as my Children. There is something singular enough in their History, [...].'¹⁹

Kurz darauf berichtet er dann von den zurückliegenden Ereignissen

and accordingly related all he knew, with as much Tenderness as was possible for the Character of *Lady Booby*; and concluded with the long faithful and mutual Passion between him and *Fanny*, not concealing the Meanness of her Birth and Education.²⁰

Den größten Raum nimmt freilich Mr. Wilsons Erzählung im nächsten Kapitel ein, die von seinem "Wanderleben" berichtet und die ihn als einen Mann ausweist, der "vieler Menschen Sitten und Gesinnung" kennt.

Es ließen sich ohne weiteres noch andere Indizien aufführen dafür, daß Fielding Motive aus *Heliodor* frei verarbeitet hat. Zwar erwähnt er ihn niemals direkt, doch wäre es bei seiner unglaublichen Belesenheit mehr als unwahrscheinlich, daß er diesen "Homer der Prosa"²¹ nicht selbst gekannt

¹⁷ Wesleyan Ed., p. 227.

¹⁸ *ibid.*, p. 229.

¹⁹ *ibid.*, p. 196.

²⁰ *ibid.*, p. 200.

²¹ Nach O. Weinreich. Zur Wirkungsgeschichte *Heliodors* siehe den Abschnitt "Heliodors Nachleben" aus seinem Essay in der zitierten *Aithiopika*-Ausgabe, p. 149–59.

haben sollte, den – um nur einige zu nennen – Rabelais, Montaigne, Shakespeare und Cervantes zitieren, dem Cervantes in seinem letzten Roman *Die Leiden des Persiles* nacheiferte, der 1569 von Underdowne mit großem Erfolg ins Englische übertragen worden war und mit dem Maréchal die *Arcadia* verglich ("Heliodore d'Angleterre").

Wie nun jedoch dieser Befund zu bewerten ist, soll erst an späterer Stelle erörtert werden. Handelt es sich bei der Übernahme der Motive um eine weitere Formalparodie im Sinne einer die Romanze und die mit ihr verbundenen Ideale zu Grabe tragenden Burleske? Diese Annahme wäre zu undifferenziert und übersähe vor allem die durchaus positive Einstellung des Autors zu den Helden seines Romans. Wie vereinbart sich aber Fieldings Rückgriff auf diesen Ahnherrn aller Romanzen mit seinen dauernden Angriffen auf *romances*? Was meint der Erzähler, wenn er diesen Ton anschlägt:

We shall therefore now proceed to the Relation of what happened to that beautiful and innocent Virgin, after she fell into the wicked Hands of the Captain.²²

Was verstand Fielding also unter *romance*, wenn er andererseits sein eigenes Werk als *comic romance*, das heißt doch wohl als komisches Gegenstück der *serious romance* und nicht als Parodie bezeichnet?

4.1.2. Die negative Bedeutung von *romance*

Romance ist ein Terminus, der von Fielding nicht nur häufig, sondern auch mit unterschiedlicher Bedeutung verwendet wird. Dem Zeitgebrauch folgend, steht er einmal zur Bezeichnung einer längeren Prosadichtung schlechthin, in seiner negativen Bedeutung jedoch speziell für das Genre der französischen heroischen Prosaromanzen, die das 17. dem frühen 18. Jahrhundert vererbt hatte, für die abgeleiteten *chapbook romances* und die *criminal romances*. Gillian Beer schreibt dazu:

By the middle of the eighteenth century French romances had all the tawdriness of a recently bygone fashion, and the romance form was seen by contemporary writers as a thing of the past. Partly because the romance was an ancient form it was considered to be barbarous, a part of the infancy of the world now replaced by more civilized genres.²³ Doch geht Fielding, obzwar er im Vorwort zu *Joseph Andrews* nur dieses Genre erwähnt, später im Vorwort zu *A Voyage To Lisbon* sozusagen bis an die Wurzel des Übels zurück und rechnet in starken Worten mit der antiken Historienschreibung ab, soweit sie sich in phantastischen Reisebeschreibungen ergeht. Plinius der Ältere führt die Schar jener an,

²² *Joseph Andrews*, III, 12 – Wesleyan Ed., p. 268.

²³ *The Romance*, in: *The Critical Idiom*, No. 10, ed. John D. Jump (London, 1970), p. 50. – Ein *locus classicus* für die Unterscheidung zwischen *novel* und *romance* im 18. Jahrh. ist Johnsons Definition im *Rambler*, No. 4, 1750.

[who] lie for lying sake, or in order insolently to impose the most monstrous improbabilities and absurdities upon their readers on their own authority. [...] they assert facts contrary to the honour of God, to the visible order of the creation, to the known laws of nature, to the histories of former ages, and to the experience of our own, and which no man can at once understand and believe.²⁴

Diese moralischen Vorbehalte sind das *tertium comparationis*, das es Fielding erlaubt, unter den Begriff *romance* auch alle jene Werke der Moderne zu subsumieren, die sein Mißfallen erregen – so natürlich *Pamela* und immer wieder die *Apology* Colley Cibbers, der bereits seit 1733 einer seiner liebsten Feinde war und den er in seinen Farcen und später im *Champion* schon häufig aufs Korn genommen hatte. Jede Form von literarischer Verfälschung der Natur, des Christentums wie es Fielding verstand, der moralischen Normen, jeder Widerspruch gegen Wahrheit, Erfahrung und *common sense* läßt sich unter dem Begriff *romance* in seiner negativen Verwendung zusammenfassen. Gegen diese Art von Schrifttum zieht Fielding satirisch zu Felde, nicht nur, weil sie *human nature* widerspricht, sondern weil die Beispiele, die sie setzt, größeren Einfluß auf den Leser haben als die “pious precepts their authors profess, or, to put it another way, because the liveliness of the narrations blind us to the shallowness of their authors.”²⁵ In diesem Unterfangen sieht sich Fielding von seinen Vorbildern Lukianos, Cervantes und Scarron bekräftigt – im Falle von *Joseph Andrews* aber besonders von Cervantes.

4.1.3 Cervantes als Vorbild

Homer Goldberg schließt seinen Aufsatz über *Joseph Andrews* mit dem Hinweis, “[that] a more general inquiry into the obvious and therefore too easily dismissed question of the relation of *Joseph Andrews* to its avowed models might yet be a profitable source of insight into Fielding’s art.”²⁶ Dieser Aufforderung müßte um so dringender nachgekommen werden, als selbst über die angeblich so offensichtlichen Querverbindungen zwischen *Joseph Andrews* und *Don Quijote* keineswegs Einhelligkeit besteht. Die Gründe für diese Vielfalt kritischer Meinungen sind wohl vor allem in dem sich seit seinem Erscheinen immer wieder wandelnden Don Quijote-Bild zu suchen, ein Wandel, der die Komplexität dieser Schöpfung widerspiegelt und die B. W. Wardropper – von seiner pädagogischen Praxis unterstützt –

²⁴ Everyman Ed., p. 186.

²⁵ Hatfield, *Language of Irony*, p. 209.

Im *Covent-Garden Journal*, No. 10, Febr. 4, 1752, schreibt Fielding: “‘Evil Communications corrupt good Manners,’ is a Quotation of St. Paul from Menander. EVIL BOOKS CORRUPT AT ONCE BOTH OUR MANNERS AND OUR TASTE.” (Jensen I, p. 197).

²⁶ “The Interpolated Stories in *Joseph Andrews* Or ‘The History Of The World In

zu der vielleicht etwas überspitzten Feststellung veranlaßt, daß keine zwei Leser gleicher Meinung über das Buch seien²⁷. Die jeweilige Perspektive der Don Quijote-Deutung, die übrigens gerade im England des 18. Jahrhunderts einem entscheidenden Wandel unterliegt²⁸, von den Folgen der "Fehldeutung" des deutschen Idealismus²⁹ ganz zu schweigen, muß entsprechend nicht nur zu einer Bejahung oder Verneinung des Fieldingschen Anspruchs *Written in Imitation of the Manner of Cervantes* führen, sondern dürfte auch die Deutung des *Joseph Andrews* selbst in der einen oder anderen Richtung präjudizieren. Versucht man jedoch, von Fieldings eigener Position auszugehen, um solche Fehlerquellen subjektiver Art auszuschließen, so muß man selbst in seinen theoretischen Äußerungen einen bedauerlichen Mangel an Übereinstimmung feststellen. So fordert auch schon G. Buck in seinem sehr allgemein gehaltenen Aufsatz³⁰ ein genaueres Zurückgehen auf Cervantes, um – diese Folgerung zieht Buck freilich nicht – durch eine detaillierte Interpretation eine Reihe der Denkclichés über *Don Quijote* – wie dann auch über *Joseph Andrews* – zu revidieren. Es zeigt sich dann – wie zum Beispiel in Goldbergs interessanter Studie – daß eine einseitige Festlegung der "imitierenden" Intention Fieldings auf die Figur des Parson Adams, wie sie verschiedene Interpreten vornehmen, das Problem zu sehr verengt.

Gleichermaßen einseitig, nur von der entgegengesetzten Position aus, sah man den *Don Quijote* während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Rezeptionsgeschichte des *Don Quijote* in England zeigt, daß es eigentlich erst Fielding war, der einer neuen Don Quijote-Konzeption den Weg bereitete – einer Konzeption, die noch bis ins 19. Jahrhundert nur von einer Minorität der Leser geteilt wurde. Die vorherrschende Ansicht war, daß *Don Quijote* einzig eine Satire oder Burleske auf das Ideal des irrenden Ritters und die dieses Ideal darstellenden Ritterromane sei. Shaftesbury, Addison, Blackmore und Warburton schätzten Cervantes als Meister der Satire, und noch 1762 schreibt Allan Ramsay:

The Tale of the Tub, like *Don Quixote*, is of the argumentative kind of Ridicule, whose business is to oppose false opinions; and operates by raising up fictitious characters to act in familiar occurrences in life, upon principles false and chimerical, and by representing the obvious consequences of such a proceeding, convincing the reader of the falshood [sic!] and absurdity of such principles and opinions.³¹

General' Satirically Revised", in: *Modern Philology*, 63 (1966), 295–310, hier p. 310.

²⁷ "Don Quixote: Story or History?", in: *Modern Philology*, 63 (1965), 1–11.

²⁸ Zur Rezeptionsgeschichte des *Don Quijote* in England siehe besonders Stuart M. Tave, *The Amiable Humorist*, Kap. VII.

²⁹ So Gerhard Buck, "Written in Imitation of the Manner of Cervantes", in: *GRM*, 29 (1941), 53–61.

³⁰ *ibid.*

³¹ *Essay on Ridicule*, zitiert nach Knox, *Irony*, p. 137.

Ramsay – wie die meisten anderen Theoretiker mit der auffallenden Ausnahme von Corbyn Morris – sieht in der Figur des Don Quijote einen ironischen Charakter, der nur als Objekt der Satire erschaffen wurde. Folglich verstanden die meisten Leser des *Joseph Andrews* Fieldings Cervantes-Nachfolge in einem eher technischen Sinne, das heißt in der Übernahme jener Strukturelemente, die den satirisch-komischen Roman seit Cervantes auszeichneten – wie der Figur des “self-conscious narrator“, wie Booth ihn nennt³², den Kapitelüberschriften, Einleitungen und eingeflochtenen Erzählungen, sowie der Anwendung des “grave Cervantic humour“, der als konstituierendes Merkmal der erfolgreichen mock-heroischen Form galt. Und erst etwa seit Sarah Fieldings indignierter Richtigstellung in einem der Einleitungskapitel ihrer “Dramatic Fable“ *The Cry* (1754)³³, in dem sie die Figur des Don Quijote um des Charakters Parson Adams’ willen erklärt, werden beide nicht mehr ausschließlich als bloß lächerliche Gestalten interpretiert. Der Einfluß, den Fielding in der Folge auf die Wandlung im Don Quijote-Verständnis nahm, entspringt daher in erster Linie und fast ausschließlich seiner literarischen Schöpfung Parson Adams’. Seine eigene Praxis vor *Joseph Andrews* offenbart jedoch ebenfalls eine eher konventionelle Einstellung zu *Don Quijote* und betont immer wieder das Element des Lächerlichen.

Schon 1730, in seinem Stück *The Coffee-House Politician*, zieht er Don Quijote zum Vergleich heran und charakterisiert ihn unter ganz verschiedenen Vorzeichen. In einem Monolog heißt es da:

The greatest part of mankind labour under one delirium or other: and Don Quixotte differed from the rest, not in madness, but the species of it. The covetous, the prodigal, the superstitious, the libertine, and the coffee-house politician, are all Quixottes in their several ways.

That man alone from madness free, we find,
Who, by no wild unruly passion blind
To reason gives the conduct of his mind.³⁴

Die Verrücktheit des Don Quijote erscheint als “unruly passion“ und entspricht der Definition von *humour*, wie Fielding sie unter Bezug auf Ben Jonson und Congreve noch in seinem “Essay on Wit and Humour“ im *Covent-Garden Journal* gibt:

³² Wayne C. Booth, “The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*“, in: *PMLA*, 67 (1952), 163–85.

³³ Vgl. dazu Tave, *Amiable Humorist*, p. 143.

³⁴ *The Works of Henry Fielding*, ed. Thomas Roscoe (London, 1849). Im Folgenden kurz zitiert als Roscoe.

By Humour, then I suppose, is generally intended a violent Impulse of the Mind, determining it to some one peculiar Point, by which a Man becomes ridiculously distinguished from all other Men.³⁵

Aber nur zwei Szenen weiter im *Coffee-House Politician* ruft Constant, dem eine gute Tat übel gelohnt worden war, aus:

I begin to be of that philosopher's opinion,
who said, that whoever will entirely consult his
own happiness must be little concerned about
the happiness of others. Good nature is Quixotism, [...]

Das mag nichts anderes bedeuten als der aus der Bitterkeit der Enttäuschung erwachsene Sarkasmus, daß man verrückt sei, wenn man sich von seinen guten Impulsen leiten ließe, aber das Zitat fährt fort:

[...] and every Princess Micomiconna will lead
her deliverer into a cage.³⁶

Mit dieser (bewußt?) einseitigen Interpretation des 6. Buches des *Don Quijote* – die List mit der mikomikonischen Infantin war ja von Freunden des Ritters erdacht worden, um diesen zu heilen – bringt Fielding an dieser Stelle eher sein ihm immer begleitendes Gefühl, daß Güte in dieser Welt ausgenützt werde, zum Ausdruck, als einen Sinn für die unterschwellige Tragik Don Quijotes, wie ihn eine spätere Zeit entwickelte. Diese Form der Donquichotterie tritt immer wieder und in allen Werken Fieldings auf, und das Thema der *virtue unrewarded* bleibt keineswegs auf *Joseph Andrews* beschränkt.

1733 wurde Fieldings *Don Quixote in England* aufgeführt. Die ganze Welt ist so verrückt wie Don Quijote, heißt es, aber in Wirklichkeit ist sie sehr viel verrückter! Die Absicht der Komödie ist, wie die Widmung an den Earl of Chesterfield darlegt, die Darstellung der "general corruption" in England. S. M. Tave weist bereits darauf hin, daß hier zum ersten Mal Don Quijote nicht nur als Satiriker anstatt als Satirisierter auftritt und zu Fieldings Sprachrohr wird in "lengthy denunciations of a variety of worldly ills – the beastly English squire, the hypocrisy of mankind, electioneering bribery, mercenary marriages, and more", sondern auch als "righteous figure in a world of rascals". Tave fährt fort:

He has nothing of the endearing quality of Parson Adams, who can embody the heroic ideals of his author and be absurd at the same time, nor has he the benevolence nor the amiable enthusiasm of the Don Quixote we begin to meet after 1742.³⁷

³⁵ No. 55, July 18, 1752 – Jensen II, p. 63 (Titelgebung nach Jensen).

³⁶ Roscoe, p. 859.

³⁷ *Amiable Humorist*, p. 157.

Bei Fielding heißt es an einer anderen Stelle: "Sancho, [cries Don Quixote,] let them call me mad: I'm not mad enough to court their approbation."³⁸ Auch hier wird nicht an eine Nachschöpfung des Don Quijote um seiner selbst willen gedacht, sondern dessen Verrücktheit wird als eine Art Metapher übernommen, die als Vergleichsbasis für die Verrücktheit der eigenen Zeit dient. Aber auch diese Figur nimmt einen Teilaspekt des Parson Adams vorweg.

Sehr viel später, im *Covent-Garden Journal* von 1752, finden sich noch zwei Hinweise zu Fieldings Cervantes-Verständnis. Die No. 10 vom 4. Februar, mit der Frage nach dem Wesen des literarischen Geschmacks befaßt, beginnt mit der Feststellung, daß "Wit and Humour" in der Literatur nur erlaubt seien, wenn sie einem weiteren und höheren Zweck dienten als dem bloßen Gelächter. Das alte *prodesse et delectare* wird dann illustriert:

[...] few Men, I believe, do more admire the Works of those great Masters who have sent their Satire [...] laughing into the World. Such are that great Triumvirate Lucian, Cervantes, and Swift. These Authors I shall ever hold in the highest Degree of Esteem; not indeed for that Wit and Humour alone which they all so eminently possess, but because they all endeavoured, with the utmost Force of their Wit and Humour, to expose and extirpate those Follies and Vices, which chiefly prevailed in their several Countries.³⁹

Daß Fielding auch noch 1752 den *Don Quijote* in erster Linie als Satire auf das ritterliche Ideal verstand, geht aus der No. 24 des *Covent-Garden Journal* hervor, wo er *The Female Quixote* von Mrs. Charlotte Lennox bespricht:

[...] Cervantes is to be considered as an Author who intended not only the Diversion, but the Instruction and Reformation of his Countrymen: With this Intention he levelled his Ridicule at a vicious Folly, which in his Time universally prevailed in Spain, and had almost converted a civilized People in a Nation of Cut-throats.⁴⁰

Don Quijote selbst erscheint ihm nach wie vor als ironischer Charakter: "Don Quixote is ridiculous in performing Feats of Absurdity himself; [...] the Ridicule hath all the Force of Representation; [...]." Jedoch verbindet sich in ihm der Aspekt des Lächerlichen mit dem Aspekt des Liebenswerten:

[...] that Care which both [Cervantes and Lennox] have taken to preserve the Affection of their Readers for their principal Characters, in the midst of all the Follies of which they are guilty. Both Characters are accordingly represented as Persons of good Sense, and of great natural Parts, and in all Cases, except one, of a very sound Judgement, and what is much more endearing, as Persons of great Innocence, Integrity and Honour, and of the highest Benevolence.⁴¹

Dieses Zitat zeigt deutlich, daß die Forderung an den komischen Roman, die Fielding 1744 vom *Don Quijote* und von seinem eigenen Roman ab-

³⁸ Roscoe, p. 996.

³⁹ Jensen I, p. 194.

⁴⁰ Jensen I, p. 279.

⁴¹ *ibid.*, p. 280.

leitet, nämlich "that the main end or scope be at once amiable, ridiculous, and natural", nicht nur ihren Ursprung in der Satire hat, sondern daß der zentrale Charakter des komischen Romans zumindest in einem Punkt der satirischen Korrektur bedürftig bleibt. Es verschiebt die Perspektive doch sehr, ob man – wie Erwin Wolff – davon spricht, daß Adams' "weltvergoldende Anwesenheit" die Perspektive zurechtrückt und er nur lächerlich erscheint, weil er als "reiner Tor aus Prinzip" und als "Verfechter einer besseren Welt in die böse Welt der Wirklichkeit" eingebettet ist⁴², oder ob Fielding sagt, daß die guten Eigenschaften der komischen Charaktere Sorge dafür tragen, daß diese *trotz* ihrer Lächerlichkeit noch liebenswert bleiben.

Ohne Zweifel haben Fieldings theoretische Äußerungen weniger Dimensionen als das Werk, vor allem das eigene, auf das sie sich beziehen. Es muß und kann daher jedem erlaubt sein, eine Interpretation des literarischen Werkes entsprechend seiner eigenen literarischen Sensibilität vorzunehmen. Doch ist der satirische Aspekt, den Fielding immer und unermüdlich vertrat, zu häufig vernachlässigt worden, und es kann nichts schaden, wenn man einmal versucht, auch Fieldings eigene Maßstäbe bei der Interpretation seines Werkes zu berücksichtigen.

Letztlich existiert noch eine andere Beziehung zwischen *Joseph Andrews* und *Don Quijote*, die für Fielding möglicherweise die ausschlaggebende war und auf die Buch III, 1 von *Joseph Andrews* hinweist. Dort wird der *Don Quijote* als "the History of the World in general, at least that Part which is polished by Laws, Arts and Sciences"⁴³ charakterisiert. Diese Benennung trifft den Kern des Fieldingschen Verständnisses von dem, was eine Prosa-Fiktion sein und leisten soll. Immer schon war für Fielding *history* Zeitgeschichte. Im *Covent-Garden Journal* erschienen die aktuellen Nachrichten unter dem Obertitel "Modern History", *The True Patriot* trägt den Zusatztitel: *and The History of Our Times*, seine Auslandsnachrichten erschienen unter "The Present History of Europe", und im *Journal of a Voyage to Lisbon* findet die Absage an eine gegenwartsferne Dichtung ihre schärfste Formulierung:

[...] for my own part I must confess I should have honoured and loved Homer more had he written a true history of his own time in humble prose, than those noble poems that have so justly collected the praise of all ages; for, though I read these with more admiration and astonishment, I still read Herodotus, Thucydides, and Xenophon with more amusement and satisfaction.⁴⁴

Daß Historie – so verstanden – nicht rückwärtsgerichtet ist, zeigt ihre Abgrenzung gegenüber der Arbeit des "antiquary":

⁴² *Der englische Roman*, pp. 55–6.

⁴³ Wesleyan Ed., p. 188.

⁴⁴ Everyman Ed., pp. 185–6.

There are, indeed, two different ways of tracing all things used by the historian and the antiquary; these are upwards and downwards. The former shews you how things are, and leaves to others to discover when they began to be so. The latter shews you how things were, and leaves their present existence to be examined by others. Hence the former is more useful, the latter more curious. The former receives the thanks of mankind; the latter of that valuable part, the virtuosi.⁴⁵

Das Korrelat zu *history* als zeitgenössischer Realität ist *history* als Darstellung von *manners*, das heißt also Sittengeschichte. Der Ausspruch "I describe not Men, but Manners" ist ein geflügeltes Wort. "Manners" sind für Fielding der Ausdruck eines bestimmten Stadiums der Zivilisation, "[of] that Part [of the World] which is polished by Laws, Arts and Sciences."

Eine Entschuldigung für die wenig realistische Darstellungsweise der antiken Originalgenies sah Fielding darin, "[that] they found the limits of nature too strait for the immensity of their genius, [...] and that [...] at a time when the manners of men were too simple to afford that variety which they have since offered in vain to the choice of the meanest writers."⁴⁶ "Manners" sind also gleichermaßen zivilisations-, respektive kulturbedingte Verhaltensmuster wie auch alle die Regeln und Verhaltensnormen, die ein zivilisiertes Zusammenleben möglich machen. Denn Zivilisation – oder Kultur – allein ist im Stande, die guten Anlagen im Menschen in die richtigen Bahnen zu lenken, sowie die bösen Anlagen zu mildern, wohingegen aber ein Mangel an Zivilisation, Erziehung oder *breeding* selbst gute Anlagen zerstören kann.

Es ist nicht möglich, an dieser Stelle tiefer in Fieldings komplizierte und widersprüchliche Ansichten von der menschlichen Natur und ihrer (begrenzten) Erziehungsmöglichkeit einzudringen, eine Arbeit, die im übrigen von Henry Knight Miller bereits in vorzüglicher Weise geleistet worden ist⁴⁷. Dem sehr oberflächlichen Verständnis von Fieldings Benevolenz als einer Überzeugung vom grundsätzlich guten Kern des Menschen braucht man jedoch nur Äußerungen wie die folgenden gegenüberzustellen:

[...] a lively picture of that cruelty and inhumanity in the nature of men which I have often contemplated with concern, [...] it [...] never shews itself in men who are polished and refined in such manner as human nature requires to produce that perfection of which it is susceptible, and to purge away that malevolence of disposition of which, at our birth, we partake in common with the savage creation. This may be said, and this is all that can be said; and it is, I am afraid, but little satisfactory to account for the inhumanity of those who, while they boast of being made after God's own image, seem to bear in their minds a resemblance of the vilest species of brutes; or rather, indeed, of our ideas of devils; for I don't know that any brutes can be taxed with such malevolence.⁴⁸

⁴⁵ *ibid.*, pp. 205–6.

⁴⁶ *Voyage to Lisbon*, Everyman Ed., p. 186.

⁴⁷ *Essays on Fielding's Miscellanies*, vor allem die Kapitel II, 2 und III, 1 und 2.

⁴⁸ *Voyage to Lisbon*, Everyman Ed., pp. 202–3.

Dies ist Fieldings letzte, aber nicht seine einzige Absage an die naturgegebene Güte des Menschen. "Polished" und "refined" sind Schlüsselwörter – aber diese Verfeinerung durch die Sitten (und gerechterweise muß hinzugefügt werden: die Korruption durch die Unsitte) betrifft nicht die menschliche Rasse, sondern ist erzieherisch Aufgabe an jedem Individuum. Die menschliche Natur mit ihren jeweiligen und verschieden zusammengesetzten Anlagen ändert sich nicht – etwa im Sinne einer Evolution – sondern es ändern sich höchstens die äußeren Umstände. Daher kann eine Mrs. Towwouse dem "lawyer" als Zeitgenosse an die Seite gestellt werden – und dieser der ersten und letzten gemeinen Kreatur dieser Art auf der Bühne der Welt⁴⁹.

Sittengeschichte heißt also nichts anderes als die Darstellung zwar historisch bedingter Verhaltensweisen, durch die aber die zu allen Zeiten gleichbleibende menschliche Natur hindurchleuchtet. Diese Forderung nach Allgemeingültigkeit findet Fielding in vorzüglichem Maße in *Don Quijote* erfüllt, von dem er sagen kann, er sei "the History of the World in general [...], from the time it was first polished to this day; nay and forwards, as long as it shall so remain."⁵⁰

Man könnte noch einen Schritt weitergehen und aus dem so formulierten *history*-Begriff Fieldings speziellen komischen Ansatz ableiten, den er selbst im "Preface" als "discovery of affectation" bezeichnet. Da sich für ein komisches Werk die Darstellung der "Misfortunes and Calamities of Life, or [of] the Imperfections of Nature" an sich verbieten, vor allem letztere aber Fieldings Hauptinteresse beanspruchen, bietet seine Definition des Lächerlichen gleichsam einen Ausweg. Lächerlichkeit stellt sich nämlich dann ein, wenn die Diskrepanz zwischen der wahren Natur eines Individuums in der Gesellschaft (sei sie angeboren oder erworben) und den sittlichen Normen, die die Gesellschaft fordert und nach denen es zu handeln vorgibt, aufgedeckt wird. "Manners", die sich als nur aufgepfropft oder vorgegeben oder mißverstanden, kurz als "affected" erweisen, geben Stoff für die *Comedy of Manners*. Eine komische, das heißt hier genauer: eine satirisch-komische "Historie", ließe sich, banal gesagt, auf das ironische Verhältnis vom Sein des Menschen zu seinem Scheinen-Wollen im Lichte zivilisatorischer Normen reduzieren.

Zusammenfassend läßt sich also von Fieldings späterer *Don Quijote*-Konzeption sagen, daß sich in ihr verschiedene Aspekte verbinden, nämlich der satirisch-komische Aspekt der "History of the World in general", das heißt des komischen Romans, und der Aspekt des komischen Helden, in

⁴⁹ Vgl. Joseph Andrews, Wesleyan Ed., pp. 189–90.

⁵⁰ *ibid.*, p. 188.

dem sich liebenswerte und lächerliche Züge verbinden. Diese Kombination ist es, die Fielding an dem Werk von Charlotte Lennox lobt:

[...] I cannot omit observing, that tho' the Humour of Romance, which is principally ridiculed in this Work, be not at present greatly in fashion in this Kingdom, our Author hath taken [...] Care throughout her Work, to expose all those Vices and Follies in her Sex which are chiefly predominant in our Days, [...].⁵¹

Entsprechend diesem Verständnis entwirft Fielding seinen *Joseph Andrews*.

Dies tut er allerdings nicht ohne Modifikationen, denen im einzelnen nachzugehen hier leider nicht der Ort ist. Die wichtigsten korrespondieren mit seiner Kritik an *Don Quijote*, die sich ebenfalls in seiner Kritik des *Female Quixote* findet. Dort lobt er die "regular Story", die, obwohl noch nicht von der "Epic Regularity which would give it the name of Action, comes much nearer to that Perfection than the loose unconnected Adventures in Don Quixote"⁵². Auf das Kompositionsprinzip des *Joseph Andrews* wird an späterer Stelle noch eingegangen werden müssen. Es ist jedoch bekannt, daß die enge Verknüpfung von Ursache und Wirkung eines seiner hervorstechenden Merkmale ist.

Ein weiteres Lob trifft den Charakter der Abenteuer im *Female Quixote*, "[which] are much less extravagant and incredible in the English than in the Spanish Performance. The latter, in many Instances, approaches very near to the Romances which he ridicules. Such are the Stories of Cardenio and Dorothea, Ferdinand and Lucinda, etc."⁵³

Homer Goldbergs Untersuchung zu den "Interpolated Stories in *Joseph Andrews*" weist nach, daß Fielding seine beiden Erzählungen innerhalb des *Joseph Andrews*, "The History of Leonora, or the Unfortunate Jilt" und "The History of two Friends", im Hinblick auf Vorbilder im *Don Quijote* konzipiert und gleichzeitig von ihnen abgesetzt hat. Während die meisten interpolierten Geschichten bei Cervantes, Lesage und Scarron "[are] 'straight' melodramatic or pathetic love stories", die aus dem vorherrschenden satirischen Kontext der Romane herausfallen, die Geschichte des Schäfers Chrysostomus und der Marcella in *Don Quijote* insbesondere "in extreme form the romantic conventions of character and sentiment prevalent in varying degrees in most of the 'novels'" verkörpert, sind die Geschichten bei Fielding nicht nur komisch, sondern in Übereinstimmung mit der satirischen Konzeption des Romans im ganzen und dienen ebenfalls der Enthüllung von "vanity" und "hypocrisy". Leonoras Geschichte reduziert auf komische Art die romantische Liebesgeschichte mit ihren Komplikationen zu einer Studie charakterlicher Schwächen, die Geschichte von "Paul und Leonhard", ziem-

⁵¹ *Covent-Garden Journal*, Jensen I, p. 282.

⁵² *ibid.*, p. 281.

⁵³ *ibid.*, p. 281.

lich eindeutig auf Cervantes' Geschichte vom grübelnden Fürwitzigen bezogen, widerlegt den romantischen Glauben an jenes Eheglück, das angeblich jedem *happy ending* folgt. Don Quijotes hohes Lob der Dichtung in der Episode mit Don Diego de Miranda findet seine bittere Entsprechung in der Erzählung Mr. Wilsons von seinen Erfahrungen als Literat.

Die Erörterung der ironischen Funktion dieser Geschichten im Zusammenhang des *Joseph Andrews* muß zwar noch zurückgestellt werden, jedoch mögen diese Andeutungen hinreichen, um Goldbergs allgemeiner Schlußfolgerung zustimmen zu können:

The diverse disenchantments wrought in his reshaping of the materials provided by Cervantes and his fellow 'biographers' furnish vivid illustration, in places one would least expect to encounter it, of the more Swiftian satiric direction he gave the tradition of comic realism to which he made himself heir.⁵⁴

Betrachtet man diese vorausgeschickten grundsätzlichen Beobachtungen zu *Joseph Andrews* im Zusammenhang, so ergibt sich aus ihnen fast zwingend die Notwendigkeit eines ironischen Darstellungsstils. Der parodistische Ansatz, der im Rahmen eines Romanzenschemas in die Neudefinition ethischer Komplexe einmündet, die ambivalente Natur des komischen Helden und vor allem die antinomische Anlage des komischen Romans überhaupt – "at once amiable and ridiculous" – fordern eine Darstellungsweise, die diese Gegensätze auffangen kann. Und so ist auch von *Joseph Andrews* zu sagen, was Eleanor Hutchens zu *Tom Jones* bemerkt:

If anything is clear about Fielding's purpose in *Tom Jones*, it is that he wished to keep his material simultaneously under the eye of comedy and the eye of moral judgment; and only irony can achieve this goal without sacrificing either to the other.⁵⁵

Im Folgenden soll in einer Reihe von Einzeluntersuchungen am Text versucht werden, zu beschreiben, wie Fielding dieses Ziel erreicht und in welcher Form sich die vielen, inzwischen als typisch erkannten Stilzüge zu der neuen Synthese des komischen Romans zusammenfügen.

4.2 Der parodistische Anfang

Es gehört mit zu den wichtigsten Ergebnissen des vorigen Kapitels, daß die Ironie des *Jonathan Wild* fortschreitend die Sprache selbst entlarvt und das Gebäude einreißt, an dem die Sprache noch eben baute. Dies war einer der Gründe, warum für die Darstellungsform die Bezeichnung Modell gewählt wurde, da der Begriff des Romans im traditionellen Sinne offensichtlich

⁵⁴ "Interpolated Stories in *Joseph Andrews*", p. 309.

⁵⁵ *Irony in Tom Jones*, p. 31.

lich nicht recht zu gebrauchen war. Eleanor Hutchens, die den *Jonathan Wild* sonst nicht weiter zum Gegenstand ihrer Betrachtung macht, bemerkt jedoch generell:

The irony in *Jonathan Wild* has no basic straightforward text to operate upon: the whole text is ironic, as in *A Modest Proposal*. It would seem, judging by generally accepted examples, that in order to be a major classic a novel must have a basic straightforward text which the reader is expected to accept directly – a narrative and a set of characters on which he is supposed to rest his belief and to concentrate his sympathetic interest. This text comes to him in the ostensibly unaffected voice of the author.⁵⁶

Sucht man in den ersten Kapiteln des *Joseph Andrews* nach dieser "unaffected voice" des Autors, nach einem emotionalen Fixpunkt, so wird man jedoch enttäuscht. Die nachgiebige Oberfläche ("yielding surface") des ironischen Stils, die E. Hutchens für *Joseph Andrews* allgemein als typisch ansieht⁵⁷, macht besonders den Anfang des Buches für den Leser verwirrend. Diese Verwirrung zeichnet sich noch in den kritischen Bemühungen der Literaturwissenschaft ab, wenn es darum geht, das Auseinanderfallen von Anfang und Hauptteil des Romans zu motivieren. Eine der größten Schwierigkeiten bei der Interpretation des *Joseph Andrews* scheint in der Tat darin zu liegen, den ersten, "parodistischen" Teil mit dem Rest des Romans in Einklang zu bringen. Denn obwohl die Handlung um Lady Booby zu Ende des Romans wieder aufgenommen und zu einem Rahmen gestaltet wird, so ist doch offensichtlich, daß diese Wiederaufnahme mehr der Maschinerie des *plots* gilt, daß sich dagegen die Haltung des Erzählers Joseph gegenüber – und damit die Tonlage – vom ersten zum Hauptteil entscheidend wandelt.

Eine der häufigsten Erklärungen, daß Fielding nämlich mehr und mehr seine parodistischen Absichten aus dem Auge verloren habe⁵⁸, arbeitet von vornherein mit einem dem Autor unterstellten künstlerischen Versagen, ein Urteil, daß zumindest solange unbefriedigend bleiben muß, solange eine genauere Interpretation noch gar nicht versucht worden ist.

Bereits im vorigen Kapitel wurde auf eine Reihe von Gemeinsamkeiten vor allem in den ersten Kapiteln von *Jonathan Wild* und *Joseph Andrews* hingewiesen. Diese Gemeinsamkeiten betreffen sowohl stilistische Merkmale im engeren Sinne, als auch Arrangement und Präsentation des Stoffes überhaupt. Leiten sich nun im *Jonathan Wild* die pseudo-objektive Betrachtung über das Schreiben von Biographien und die darauf folgende Burleske des Genres vom formalparodistischen Ansatz her, so wäre zu fragen, ob ein ähnlicher Ansatz nicht auch in *Joseph Andrews* vorliegt. Anders formuliert hieße die Frage, ob nicht eine Fixierung des parodistischen Ansatzes in

⁵⁶ *Irony in Tom Jones*, p. 34.

⁵⁷ *ibid.*, p. 37.

⁵⁸ z. B. E. Wolff, *Der englische Roman*, p. 54.

Joseph Andrews auf die *Pamela*-Parodie allein eine Fülle von ironischen Manövern unerklärt läßt, die eine umfassendere Interpretation mit einbeziehen könnte. Ist doch *Pamela* für Fielding nur ein – wenn auch besonders eklatantes – Beispiel für jenes *romance*-Schrifttum, unter das er die im ersten Kapitel von *Joseph Andrews* zitierten *chap-book romances* genauso subsumiert wie die *Apology* Cibbers oder die *criminal biography*. Allen diesen *romances* ist gemeinsam, daß ihr jeweiliger Held (oder ihre Heldin) als beispielhaft dargestellt werden – und folgerichtig beginnt das erste Kapitel des ersten Buches von *Joseph Andrews* analog zum ersten Kapitel des *Jonathan Wild* mit einer Verteidigung der Beispielliteratur: "It is a trite but true Observation, that Examples work more forcibly on the Mind than Precepts [...]." ⁵⁹ Das ist in der Tat ein literarischer Gemeinplatz der Zeit, dem auch der Autor – *cum grano salis* – anhängt. Ironisch ist also weniger diese Beobachtung, als vielmehr ihre Anwendung auf die oben erwähnten Titel – vor allem wenn erst feststeht, mit welchem wertenden Vorzeichen die Beispielhaftigkeit der genannten Werke versehen wird. Die Ironie ergibt sich rückwirkend, wenn der Wert einer Literatur, die "such valuable Patterns" und "the Actions of great and worthy Persons of both Sexes" ⁶⁰ vorführt, von den dann folgenden *penny romances*, Cibbers *Apology* und Richardsons *Pamela* abgeleitet wird.

Diese ironische Analogie legt die Haltung des Erzählers fest, der sich als Bewunderer dieser Literatur gibt. Diese bewundernde, auf Tadel-durch-Lob-Ironie hinauslaufende Haltung des Erzählers, die auf längere Sicht für *Joseph Andrews* genauso konstituierend ist wie für *Jonathan Wild*, wird jedoch – ebenfalls analog zum letzteren – sozusagen im gleichen Atemzuge desavouiert, das heißt sie wird als die Folge mangelnder Intelligenz und Erziehung bezeichnet. Denn der Erzähler stellt *The History of Jack and the Giants* nicht nur neben die Werke von Plutarch und Nepos, um *Pamela* und Cibber einen entsprechenden Platz in der Wertskala zuzuweisen, sondern weil er sich selbst als von beschränkter Urteilsfähigkeit zu erkennen zu geben hat. Sind ihm doch die antiken Autoren, die, wie man allgemein findet, in ganz unverständlicher Sprache geschrieben haben, auch nur vom Hörensagen bekannt ("which I heard of in my Youth" ⁶¹), während er die als vorbildlich angesehenen *penny romances* offensichtlich kennt – sie sind "very easy to be comprehended by Persons of moderate capacity." ⁶²

Durch diese Feststellung werden Erzähler und Leser gleichermaßen charakterisiert und die Bewunderer *Pamelas* und Cibbers ein für allemal auf

⁵⁹ Wesleyan Ed., p. 17.

⁶⁰ *ibid.*, p. 17.

⁶¹ *ibid.*, p. 18.

⁶² *ibid.*

ihren intellektuellen Platz verwiesen. Gerade der Satz von den antiken Autoren jedoch, "which of late days are little read [...] which I heard of in my Youth"⁶³, ist ein erstes und typisches Beispiel für jenes mögliche *double-entendre*, das allein von der Satzbetonung abhängt – respektive davon, ob der Leser den Erzähler als satirisches Subjekt oder Objekt und seine Äußerungen als die der *persona* oder die des Erzählers verstehen will. So kann ein Satz wie "In all these [Works] Delight is mixed with Instruction, and the Reader is almost as much improved as entertained"⁶⁴ ebenfalls doppelt gelesen werden. Einmal entspricht er der (ironisch) bewundernden Haltung eines (scheinbar) einfältigen Kritikers, zum anderen aber enthält er vor allem durch den zweiten Hauptsatz eine von der *persona* des bewundernden Kritikers ablösbare ironische Ambiguität. Der Satz ist nämlich auch dann noch wahr, wenn der Leser weder gebessert noch unterhalten ist, da dem Vergleich ein *tertium comparationis* fehlt.

Eine solchermaßen schillernde Sprache macht es möglich, daß der Erzähler zur gleichen Zeit als "beschränktes" satirisches Objekt wie als Satiriker auftritt – ein Vorgang, der ebenfalls aus dem *Jonathan Wild* vertraut ist. Oft ist es nur die Ambiguität eines Wortes, oft auch nur die Tonlage, die die *persona* des Erzählers durchlässig werden läßt. Vor allem in dem Lob auf Cibber verbinden sich *connotative*, *denotative* und *total irony*⁶⁵ zu einem solchen doppelgesichtigen Manöver:

How artfully [*connotative*] doth the former, by insinuating [dto.] that he *escaped* being promoted to the highest Stations in Church and State, teach us a Contempt of worldly Grandeur! [...]. Lastly, how completely doth he arm us against so uneasy, so wretched [*connotative* + *denotative*] a Passion as the Fear of Shame; how clearly doth he expose the Emptiness and Vanity of that Fantom [*connotative*], Reputation [*tonal*]!⁶⁶

Dies sind noch nicht alle der möglichen ironischen Doppeldeutigkeiten, doch mag dieser Hinweis genügen, um das "doppelte Spiel" des Erzählers zu charakterisieren.

Wenn dieser Erzähler zu Ende von I, 1 seinem Leser ("of moderate capacity") eine authentische Geschichte verspricht, welche die beispielhafte Wirkung solcher *romance*-Literatur allgemein und *Pamelas* insbesondere ihrerseits beispielhaft vorführen wird, so lenkt er die Erwartung des intelligenten Lesers seiner Zeit vermutlich in Richtung auf eine Burleske etwa im Stile des *Don Quijote*.

Im zweiten Kapitel setzt die Burleske auch unmißverständlich ein, allerdings in anderer Form. Verlegt Cervantes die Burleske in die Figur des

⁶³ *ibid.*, pp. 17–8.

⁶⁴ *ibid.*, p. 18.

⁶⁵ Terminologie nach Hutchens.

⁶⁶ *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 19.

Titelhelden, das heißt färbt Don Quijote mit Hilfe seiner Imagination die Welt wundersam ein, so ist hier der Titelheld noch nicht einmal geboren und kann noch gar nicht als Bewußtseinszentrum fungieren. Das Kapitel beginnt vielmehr mit einer aus *Jonathan Wild* vertrauten Parodie auf die genealogischen Bemühungen der Biographen, die – den “exact Rules of Biography”⁶⁷ folgend – den “rubbish of antiquity”⁶⁸ durchwühlen. Analog zu *Jonathan Wild* wird auch hier ein Mock-Epithaph bemüht und philologisch untersucht. Der Ton ist jedoch – entsprechend der allgemeinen Intention des Werkes – weniger satirisch als im *Jonathan Wild*, und der Erzähler zeichnet sich durch eine gewisse einfältige Umständlichkeit aus, die eher erheiternd wirkt. Das in *Jonathan Wild* thematisch bedingte, sarkastische Spiel mit dem Wort- und Begriffsfeld “thief” – von dem Vorfahren Langfanger⁶⁹ über den Orakeltraum der Mutter⁷⁰ bis zu der frühen Fähigkeit des Kindes Jonathan, die schwierige Lautverbindung “th” zu artikulieren⁷¹ findet in *Joseph Andrews* seine kürzere Entsprechung in einem ebenfalls thematisch orientierten *double entendre*, das auf den sexuellen Bereich zielt. “Little Joey” zeichnet sich durch eine so musikalische Stimme aus, daß er sein Amt als Vogelscheuche (“Jack-o’-Lent”), das die Alten dem Gott Priapus zuge-dacht hatten, nicht ausüben kann, da er die Vögel eher anzieht als verjagt⁷². Priapus “erschien” schon Wilds Mutter im Traum zusammen mit Merkur, und Sexualität in ihren mehr animalischen Aspekten ist – wie R. H. Hopkins gezeigt hat⁷³ – ein durchgängiges Thema in *Jonathan Wild*. Daß der zehnjährige Knabe Joseph nun die Aufgabe eines grotesken kleinen Gottes mit einem Riesenphallus zu übernehmen hat – an ihr zwar scheitert, aber nur, weil “he allured the Birds”⁷⁴ – deutet komisch auf die sexuelle *Pamela*-Thematik hin und ist ein erstes Beispiel für eine ganze Reihe von sexuellen Anspielungen und Doppeldeutigkeiten. Gleichzeitig wirft dieser gelehrte Hinweis auf Gepflogenheiten der Antike ein bezeichnendes Licht auf den Erzähler, auf seine Gelehrteneitelkeit nämlich, die ihn die Erzählproportionen vergessen läßt, und seine Gutgläubigkeit hinsichtlich der Gründe eines Sachverhaltes. So berichtet er gleich darauf von Lady Booby, daß sie Joseph um seines aufrechten Charakters willen zum Pagen zu haben wünscht.

Dieses Spiel des Erzählers mit verschiedenen Erzählhaltungen, das Auf- und Absetzen von Masken, deren auffälligste die Maske des Gutgläubigen

⁶⁷ *ibid.*, p. 21.

⁶⁸ *Jonathan Wild*, Everyman Ed., p. 5.

⁶⁹ *ibid.*, p. 6.

⁷⁰ *ibid.*, p. 8.

⁷¹ *ibid.*, p. 9.

⁷² *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 21.

⁷³ vgl. “Language and Comic Play”.

⁷⁴ Ein figurativer Doppelsinn, der laut *NED* auch zu Fieldings Zeit möglich war.

ist, und die daraus resultierende Unsicherheit der Maßstäbe, die ein völliges Durchschauen der Ironie unmöglich macht, gibt dem Text etwas Schillerndes, ja Vorläufiges. Immer, wenn der Leser glaubt, sich auf die "unaffected voice" des Autors verlassen zu können, wie zum Beispiel in der Charakterisierung Abraham Adams' zu Anfang von I, 3, sieht er sich in seiner Urteilsbildung irritiert, wird gleich darauf doch Adams mit Colley Cibber verglichen⁷⁵. Wenn auch der Vergleich zu Ungunsten Cibbers ausfällt, so kommt er doch unerwartet genug, um Adams in die Ironie mit einzubeziehen. Die auftretenden "guten" Charaktere, Adams und Joseph, vor allem aber Joseph, werden auf diese Weise in I, 3 mit einem ironischen Akzent versehen, der selbst ihren ehrenwertesten Äußerungen und Reaktionen einen komischen, respektive leicht einfältigen Anstrich verleiht. Hin und wieder erscheinen Adams und besonders Joseph in ihrer clichéhaften moralischen Vorbildlichkeit wie Figuren aus einem ironischen *conduct book*.

Die Verlegung der Szene nach London in I, 4 bringt einen abrupten Umschwung im "Andrews-Bild" mit sich, der den clichéhaften Topos von der korrumpierenden Wirkung der Stadt ohne Rücksicht auf psychologische Wahrscheinlichkeit illustriert. (Wie wenig ernst es Fielding mit einer Idealisierung der Ländlichkeit ist, zeigt allein schon I, 3 mit seinen kurzen, auf Armut, Korruption, Habgier und Selbstsucht gerichteten Streiflichtern). Adams' Ermahnungen, "concerning the Regulation of his future Conduct, and his Perseverance in Innocence and Industry"⁷⁶, die am Ende von I, 3 stehen, finden ihre ironische Antwort gleich im ersten Satz des nächsten Kapitels: "No sooner was young *Andrews* arrived at *London*, than [...]"⁷⁷ – eine substantielle Ironie, die die Wirkung von guten Ermahnungen – und *conduct books* – schlagend widerlegt. Josephs Auftreten wird vorwiegend von seiner Eitelkeit bestimmt, und er übt sich in allen jenen modischen Sünden, die die Stadt auch einem Bediensteten erlaubt.

Die naive Pose des Erzählers läßt darüber hinaus durchblicken, daß für Joseph auch schon früher Eitelkeit ein treibendes Prinzip war: "[...] at Church [...] he behaved with less seeming Devotion than formerly [...]"⁷⁸. Die Doppeldeutigkeit von "seeming" hat ihr Gegenstück in I, 2: "[...] at which Place [the Church] his Voice gave him an Opportunity of distinguishing himself by singing Psalms [...]"⁷⁹. Zwar beteuert der Erzähler, daß trotz allen guten Aussehens "his Morals remained entirely uncorrupted"⁸⁰,

⁷⁵ Wesleyan Ed., p. 23.

⁷⁶ *ibid.*, p. 26.

⁷⁷ *ibid.*, p. 27.

⁷⁸ *ibid.*

⁷⁹ *ibid.*, p. 22.

⁸⁰ *ibid.*, p. 27.

aber die einseitige Festlegung von Moral auf Sexualmoral einerseits und der darauf folgende Hinweis auf die Tugend der "Women of Figure"⁸¹ andererseits, relativieren diese Behauptung. Das Verhalten Josephs und Lady Boobys in diesem Kapitel illustriert die von Fielding so häufig angeprangerte "foppery of town-beaus" und die "easy virtue of women of fashion", wie sie in der *comedy of manners* ihren Ausdruck finden. Konsequenterweise wird daher gegen Ende des Kapitels der rufmordende Dialog zwischen Lady Tittle und Lady Tattle eingefügt, wie er direkt aus einer *comedy of manners* entnommen sein könnte⁸².

Das nächste, fünfte Kapitel des ersten Buches, fügt den literarischen Anspielungen noch eine weitere hinzu. Der Hinweis auf "Fame", Fama, die Didos "Fehltritt" mit Aeneas durch ganz Lybien verkündete, leitet Lady Boobys Verführungsversuche ein, die sich – zunehmend theatralisch präsentiert – zum Liebe-Ehre-Konflikt der *heroischen Tragödie* steigern. Joseph zieht in seinem ersten Brief an Pamela (I, 6) diesen Vergleich und schreibt: "[...] she held my Hand, and talked exactly as a Lady does to her Sweetheart in a Stage-Play, which I have seen in *Covent-Garden* [...]"⁸³ Des Erzählers "Satire on the Passion of Love, in the sublime Style" in I, 7 und "some very fine writing" zu Anfang von I, 8 nehmen die mockheroische Tonlage auf. Auf die Funktion der Parodien epischer Diktion im Zusammenhang mit der Charaktergestaltung und dem Verhältnis des Erzählers zu seinen Charakteren wird noch einzugehen sein. Wie sich an *Jonathan Wild* aber bereits gezeigt hat und wie die Erörterung der Einstellung Fieldings zur *romance*-Literatur zu erläutern versuchte, verstand Fielding bestimmte literarische Gattungen als Träger einer bestimmten pervertierten Weltansicht, so daß die Parodie eines solchen Genres meistens zugleich seine Inhalte meinte. Anders ausgedrückt hieße das, daß die Darstellung Lady Boobys als heroische Heldin in einem Liebe-Ehre-Konflikt nicht nur ein bezeichnendes, nämlich ironisches Licht auf die Art solcher Gefühle wirft, sondern daß sie gleichzeitig auf jene literarische Gattung verweist, in der diese Gefühle üblicherweise dargestellt werden.

Zwar darf nicht übersehen werden, daß es sich bei diesen Formalparodien um Ansätze und Tendenzen, nicht aber um ausgefeilte und durchgängig stimmige, abgeschlossene Parodien handelt. Aber Erzählerkommentar, Darstellung und Dialog betonen immer wieder den vorherrschenden Aspekt des Artifiziiellen. So dient ein für Fielding so typischer Vergleich wie der folgende in diesem Zusammenhang zur Evokation anderer literarischer Phänomene:

⁸¹ *ibid.*

⁸² *ibid.*, p. 28.

⁸³ *ibid.*, p. 31.

You have heard, Reader, Poets talk of the *Statue of Surprise*⁸⁴; you have heard likewise, or else you have heard very little, how Surprise made one of the Sons of *Croesus* speak tho' he was dumb. You have seen the Faces, in the Eighteen-penny Gallery, when through the Trap-Door, to soft or no Musick, Mr. *Bridgewater*, Mr. *William Mills*, or some other of ghostly Appearance, hath ascended with a Face all pale with Powder, and a Shirt all bloody with Ribbons, [...].⁸⁵

Ein in hohem Maße "unnatürlicher", das heißt literarisch stilisierter und Psychologie wie Dekorurn gleichermaßen widersprechender Dialog füllt den vorgegebenen literarischen Rahmen aus – wie zum Beispiel Josephs Entgegnung:

'I can't see why her having no Virtue should be a Reason against my having any. Or why, because I am a Man, or because I am poor, my Virtue must be subservient to her Pleasures.'⁸⁶

Joseph erscheint in dieser Szene nicht nur als moraltriefender Tugendheld, sondern er ist auch im Stande, seinen hohen Gefühlen beredten Ausdruck zu verleihen, ganz im Gegensatz zu seiner sonst eher schlichten Ausdrucksweise – wie zum Beispiel in seinen Briefen an Pamela in I, 6 und I, 10 oder in seinem Gespräch mit Mrs. Slipslop, ebenfalls in I, 6, wo es heißt: "'Madam', answered Joseph, 'I don't understand your hard Words: [...].'⁸⁷ Selbstverständlich sind *sentiment* und *diction* in der oben zitierten Szene direkt parodistisch auf *Pamela* gemünzt, gleichzeitig aber parodieren sie – wie bereits dargelegt – ein spezifisches literarisches Genre.

Da Fielding die Figur des Joseph im weiteren Verlauf des Romans für andere, ernsthaftere und nicht parodistische Zwecke einsetzen will, wird er dessen Auftreten zu Anfang des Romans später neu motivieren. Der zweite Brief an Pamela rettet Joseph immerhin schon vor dem Verdacht der "Gefühlskälte", dem ein unter solchen Umständen so standhaft tugendsamer junger Mann zu Fieldings Zeit ausgesetzt gewesen wäre:

'What fine things are good Advice and good Examples! But I am glad she turned me out of the Chamber as she did: for I had once almost forgotten every Word Parson Adams had ever said to me.'⁸⁸

Es bleibt das ironische Insistieren auf dem Wert moralischer Ermahnungen, der erst im weiteren Verlauf der Handlung widerlegt wird. Doch bereits im nächsten Kapitel, in I, 11, macht der Erzähler den Leser mit einem ganz neuen Tatbestand bekannt, der Josephs Widerstand in einem anderen Licht erscheinen läßt. Josephs Keuschheit wird implizite von seiner Liebe zu Fanny

⁸⁴ Die Anmerkung dazu auf p. 40 erklärt mit Beispielen die literarische Anspielung und verweist auf Fieldings Parodie dieser Konvention in seiner *Tragedy of Tragedies*.

⁸⁵ *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 40.

⁸⁶ *ibid.*, p. 41.

⁸⁷ *ibid.*, p. 33.

⁸⁸ *ibid.*, pp. 46–7.

her motiviert. Was bis dahin die Folge moralischer Indoktrination zu sein schien, erweist sich nun als aktiver Liebesbeweis.

Damit wären allerdings Josephs pompöses Auftreten und sein moralisierender Ton noch nicht gerechtfertigt. Doch zu Anfang des 11. Kapitels gibt der Erzähler eine deutliche Verstehenshilfe, die sich nicht nur auf die neue Sachlage bezieht:

It is an Observation sometimes made, that to indicate our Idea of a simple Fellow, we say, *He is easily to be seen through*: Nor do I believe it a more improper Denotation of a simple Book. Instead of applying this to any particular Performance, we chuse rather to remark the contrary in this History, where the Scene opens itself by small degrees, and he is a sagacious Reader who can see two Chapters before him.⁸⁹

Der "naive" Erzähler legt seine Maske ab und gibt zu, daß er den Stoff und auch den Leser manipuliert. Ein Leser "of moderate capacity" wird diesen Manipulationen aufsitzen, ein "sagacious Reader" dagegen mag zwar nicht im Stande sein, zwei Kapitel vorzuschauen, immerhin kann er aber Schritt für Schritt die Manöver des Erzählers mitverfolgen. Diese Wendung an den Scharfsinn des Lesers erfolgt zum ersten Mal in I, 7: "We hope therefore, a judicious Reader will give himself some Pains to observe, what we have so greatly laboured to describe, [...]".⁹⁰ Weiter unten in dem Kapitel vertraut der Erzähler bereits auf diesen Scharfsinn, wenn er sagt: "This [...] put something into the Waiting-Gentlewoman's Head, not necessary to mention to the sagacious Reader."⁹¹

Rückblickend muß nun der Leser erkennen, daß seine Einschätzung vor allem Josephs auf falschen oder einseitig gesehenen Voraussetzungen beruhte – Voraussetzungen, die eben nicht "true to nature" waren. Ihm sind verschiedene Varianten von *romance*-Literatur vorgeführt worden, die in ihrer Motivation unrealistisch und clichéhaft sind. Ähnlich wie in *Jonathan Wild* wird auch hier am Text selbst modellhaft vorgeführt, wie eine Literatur beschaffen ist, die Fielding eben nicht schreiben will. Wenn er sich vom 11. Kapitel des I. Buches an dann grundsätzlich eines anderen Tones und einer anderen Erzählstruktur bedient, letztere ebenfalls literarisch tradiert, so deshalb, weil sie ihm die Darstellung größerer Weltfülle unter einem moralisch umfassenderen und perspektivisch richtigeren Blickwinkel zu ermöglichen scheinen. Das heißt aber nicht, daß in Zukunft alle Allusionen auf *romance*-Literatur aufgegeben würden. Immer wieder – zuweilen recht abrupt und Illusionen zerstörend – wird der Leser aufgefordert, seine an Romanzen eingeübte "Konsumentenhaltung" zu überprüfen. Zweifellos haben Reflexionen des Erzählers wie die folgenden eine solche Funktion:

⁸⁹ *ibid.*, p. 48.

⁹⁰ *ibid.*, p. 34.

⁹¹ *ibid.*, p. 36.

Neither the facetious Dialogue which pass'd between the Poet and Player, nor the grave and truly solemn Discourse of Mr. *Adams*, will, we conceive, make the Reader sufficient Amends for the Anxiety which he must have felt in so deplorable a Condition. We shall therefore now proceed to the Relation of what happened to that beautiful and innocent Virgin, after she fell into the wicked Hands of the Captain.⁹²

Die emotionale Distanzierung des Lesers verhindert das Zurückgleiten in eine dem Werk unangemessene, emotional engagierte Rezeption, die das Gegenteil der hier angestrebten komisch-realistischen Weltsicht wäre.

Im gleichen Maße, wie die Formalparodie durch den ganzen Roman hindurch immer wieder anklingt, wird auch die direkte *Pamela*-Kritik in formaler, vor allem aber inhaltlicher Hinsicht weitergeführt. Sie wirkt als eine Art Klammer für den Gegenentwurf zu *Pamela*, der den Hauptteil des Romans ausmacht. Beide, die direkte Parodie, aber auch die Gegenrealität des *Joseph Andrews*, gehören ins Blickfeld dieser Untersuchung, wenn man Ironie so weit und grundsätzlich faßt, wie es hier geschieht, nämlich, um mit Hutchens zu sprechen, "as the sport of bringing about a conclusion by indicating its opposite."⁹³ Ohne die Folie der *Pamela* wäre die Welt des *Joseph Andrews* gar nicht als Gegenrealität zu verstehen – und ein Großteil ihrer Komik ergibt sich aus dieser Antithese.

4.3 Die Pamela-Parodie

In Abweichung von Fieldings erster *Pamela*-Parodie – *Shamela* – spielt die parodierende Übernahme stilistischer Elemente kaum eine Rolle in *Joseph Andrews*. Zu erwähnen wären allenfalls Josephs Briefe an Pamela. Aber schon die Fähigkeit der Dame in der Kutsche, die langen und stilistisch komplizierten Briefe von Horatio und Leonora innerhalb ihrer Erzählung wörtlich zu wiederholen, deutet – ebenso wie Fannys Analphabetentum – mehr auf eine inhaltliche Kritik an der Glaubwürdigkeit des Dargestellten. Fieldings parodistische Methode besteht vielmehr darin, daß er die literarisch vorgegebene Realität auf seine Weise interpretiert und analoge Charaktere und Situationen schafft, die diese Interpretation zum Ausdruck bringen. Der Entwurf von Gegencharakteren schließlich, deren Emotionen, Verhaltensweisen, Handlungen und Motive demonstrativ auf das Unechte der literarischen Vorlage verweisen, und dies um so mehr, als sie durch das *plot* ironisch in verwandtschaftliche Beziehung zu den kritisierten literarischen Gegenbildern gesetzt werden, bildet den fließenden Übergang von der Parodie zum literarischen Gegenentwurf.

⁹² *ibid.*, pp. 267–8.

⁹³ *Irony in 'Tom Jones'*, p. 1.

Allein schon die Ausführung der Initiale B., unter der bei Richardson Pamelas Verführer auftritt, zu Booby ist eine solche ironische Interpretation, die die Ungeschicklichkeit der Verführungsversuche genauso verspottet wie die grundsätzliche Naivität des Mannes, der Pamelas Machenschaften aufsitzt. Wenn Booby schließlich selbst in IV, 5 als *deus ex machina* auftritt, der Joseph und Fanny aus den Händen Lawyer Scouts und des Friedensrichters rettet, so erscheint er jedoch durchaus als *good-natured*: “‘Jesu!’ said the Squire, ‘would you commit two Persons to *Bridewell* for a Twig?’“⁹⁴ Er läßt Adams zu sich in die Kutsche, weil Joseph und Fanny ihn zur “best creature living“⁹⁵ erklären. Auch scheint er keinen Standesdünkel zu kennen, sondern akzeptiert Joseph als Schwager und Gentleman. Doch zeigt sich schnell, daß sich seine Fürsorge nur auf die durch ihn auf eine höhere soziale Stufe gestellten, angeheirateten Verwandten bezieht, und daß er trotz seiner Verbindung mit Pamela nicht gewillt ist, Josephs Verbindung mit Fanny zu dulden. Die Begegnung mit Pamela hat ihn nicht etwa gelehrt, daß wahrer Wert überall angetroffen werden kann und ihn auf diesem persönlichen Wege zu einem demokratischen Menschenbild gelangen lassen, sondern er idealisiert Pamelas Schönheit und Tugend zu einem Sonderfall, der seine ungewöhnliche Heirat rechtfertigt. Hochmut und Eitelkeit zwingen ihn, seine recht irdische Liebe zu Pamela zu rationalisieren – doch gibt er sich unbewußt selbst preis, wenn er Joseph vorhält, er sei eben nicht reich genug, um zu tun, was ihm gefalle⁹⁶. Booby dagegen kann sich auf Grund seines Geldes alles leisten, selbst arme Verwandte und eine nicht standesgemäße Frau. Wachs in den Händen Pamelas, gutmütig und hilfsbereit im Rahmen seines Selbstverständnisses und blind gegenüber seinen eigenen Motiven, trägt er den Namen Booby nicht zu Unrecht, aber sein guter Wille verhilft ihm am Ende doch zu einem Platz im Tableau der Glücklichen.

Auch Pamela kommt bei der satirischen Auslegung ihres bei Richardson vorgegebenen Handelns nicht ganz schlecht weg. Aber da sie bei jenem – und in den Augen Boobys – als leuchtendes Beispiel weiblicher Tugend erscheint, fordert sie zu größerer Ironie heraus. IV, 6 zeigt sie eitel, den Motiven anderer Frauen gegenüber wenig generös, doch fähig und bereit zu gesellschaftlicher Schmeichelei, kurz als fähige Vertreterin ihres erst seit kurzem erreichten Standes⁹⁷. Im 7. Kapitel des gleichen Buches offenbaren die Argumente, mit denen sie Joseph von einer Heirat mit Fanny abbringen will, sie als *social climber*, hochmütig, aber ohne eigentlichen eigenen Stolz, und als Ausbund methodistischer Heuchelei. Ihre oft zitierte Antwort

⁹⁴ Wesleyan Ed., p. 290.

⁹⁵ *ibid.*, p. 292.

⁹⁶ vgl. *ibid.*, p. 302.

⁹⁷ vgl. *ibid.*, p. 294.

auf Josephs Hinweis, daß Fanny ihr ebenbürtig sei, gilt zu Recht als Meisterleistung indirekter, ironischer Charakterisierung:

'She was my Equal, [...] but I am no longer *Pamela Andrews*, I am now this Gentleman's Lady, and as such am above her – I hope I shall never behave with an unbecoming Pride; but at the same time I shall always endeavour to know myself, and question not the Assistance of Grace to that purpose.'⁹⁸

Im allgemeinen ist der Erzähler im Hinblick auf Pamela sehr zurückhaltend und läßt sie sich meistens indirekt selbst durch Wort und Tat charakterisieren, oder er hält seinen Kommentar enigmatisch knapp wie in IV, 16. Mr. Booby stellt dort Fanny seiner Frau als Schwester vor, die, wie es heißt, "behaved with great Decency on the Occasion."⁹⁹ Die ironischen Möglichkeiten dieses Satzes liegen gerade darin, daß er an der Oberfläche, das heißt nach Denotation und engerem Kontext, unironisch verstanden werden kann. Jedoch allein schon die Wertambiguität des lobenden "great Decency", die auf ein *understatement* ebenso abzielen könnte wie auf ein direktes Lob des Erzählers oder ein ironisches Zugeständnis an die Meinung Pamelas, deutet auf eine mögliche Unaufrichtigkeit Pamelas hin, das heißt auf bloßes gesellschaftskonformes Verhalten. Die Tendenz zu tonaler Ironie in "on the Occasion" verweist außerdem noch auf andere Gelegenheiten, wo es zu solchem Anstand – oder irgendeinem Anstand – nicht reichte. Diese und einige wenige nicht zitierte Beispiele zeigen allerdings, daß die Satire auf Pamelas Charakter nur ein Nebenprodukt des *Joseph Andrews* sein sollte, die den satirischen Plan des Werkes höchstens abrunden konnte.

Im Gegensatz zu Squire Booby und Pamela – die, als literarische Übernahmen, nur Randfiguren sind, welche auf die Handlung keinen oder nur einen sehr geringen Einfluß haben – sind die "Nebenschöpfungen" wie Lady Booby, Joseph und Fanny von zentraler Bedeutung. In ihnen verbinden sich parodistische Tendenzen mit dem Entwurf einer Richardsons Welt zu-rechtrückenden Gegenrealität. Besonders deutlich treten diese parodistischen Tendenzen natürlich bei der Figur der Lady Booby hervor. Der parallel zur *Pamela*-Handlung konzipierte Verführungsversuch mit umgekehrten Vorzeichen hat seine parodistischen, satirischen, komischen und strukturellen Aspekte. Lady Boobys zwischen Trieb, blinder Eitelkeit und verletzter Eigenliebe alternierendes Verhalten, in dem ihre Leidenschaften die absolute Oberhand über ihre Vernunft und ihre Diskretion haben, fixiert die eigentliche Ebene der *Pamela*-Handlung. Die vertauschten geschlechtlichen Rollen verschieben auch die emotionalen Proportionen. Joseph, der als Mann niemals gezwungen werden kann, seine Keuschheit aufzugeben, kann daher

⁹⁸ *ibid.*, p. 302.

⁹⁹ *ibid.*, p. 340.

auch niemals Objekt des Mitleids werden wie Pamela – die komische Distanz bleibt gewahrt. Lady Booby dagegen hat in ihrem hilflosen Scheitern an Josephs eisernen Prinzipien fast etwas Tragisches – auch wenn der Erzähler diesen Eindruck nie sehr stark werden läßt.

Andererseits aber wird auch die Josephs Keuschheit immanente Komik durch das Liebesmotiv später zurückgenommen. Die für Fielding relativ nichtige Gefahrensituation in *Pamela*, die nur durch die einseitige Erzählperspektive zu einer existenziellen Situation gemacht wird, kontrastiert Fielding schließlich mit einer ganzen Reihe echter Bedrohungen Fannys, die, handfester männlicher Brutalität ausgesetzt, ihre Keuschheit mit allen – unzureichenden – Mitteln und nur um ihrer selbst willen verteidigt. So, wie Josephs eigentliche Herkunft diesen von Pamela und ihrer Form der Tugend, welche er zu Anfang des Buches scheinbar praktiziert, trennt, so fordert Fannys neu entdeckte Verwandtschaft mit Pamela zu einem Vergleich der beiden Schwestern heraus, den Fielding zugunsten von Fannys selbstverständlicher und unaffektierter Tugend und Bescheidenheit, sowie ihrer ebenso selbstverständlichen Liebesfähigkeit entscheidet. Fanny handelt spontan aus ihrem Gefühl heraus, der *Pamela* von Fielding unterstellte Gedanke an einen Lohn ihrer Tugend liegt ihr fern.

Josephs Tugend, deren Motive durch den Vergleich mit Pamela zunächst verschleiert bleiben, wird in der Booby-Handlung realistischweise auch nicht belohnt – im Gegenteil ist sie der Grund für sein Ausgestoßen-Werden. Wenn sie am Ende dann doch ihren Lohn findet, so erst, nachdem der Leser gelernt hat, den Begriff "Tugend" neu zu definieren, das heißt wenn er den einseitig von der Sexualmoral her determinierten Tugendbegriff zu der umfassenderen Konzeption von *good-nature* erweitert hat.

So dienen schließlich die parodistischen Elemente, von denen hier nicht alle erwähnt werden konnten, in ihrer Gesamtheit als Folie, vor der sich eine Welt ausbreitet, die Fielding für wahrer hält und die wertenden Kriterien unterworfen wird, welche ihm richtiger erscheinen als jene der Romanzenliteratur im allgemeinen und jene *Pamelas* im besonderen.

4.4 "The History of the World in General"

Die Aufzeichnung einer komischen "History of the World in General" bedeutete für Fielding, wie weiter oben bereits gezeigt wurde, die Darstellung zeitgenössischer Realität unter einer bestimmten darstellerischen Perspektive. Der Autor mußte sein Material so gestalten, daß die Aufdeckung menschlicher Motive lächerlich wirkt. Der in diesem Postulat immanente satirische Ansatz deutet gleichzeitig auf die moralische Beschaffenheit einer

so dargestellten Welt hin. Der komische Realismus der Darstellung bezieht bei Fielding seinen Antrieb aus der Kritik an den als unvollkommen erkannten menschlichen Zuständen. Andererseits bringt die Fixierung der Darstellungsweise auf eine Art *comedy of manners* in Prosa den Ausschluß bestimmter Stoffbereiche mit sich – hier vor allem den der “blackest Villanies”¹⁰⁰, deren Existenz jedoch keinesfalls geleugnet wird, die sogar hin und wieder mit einbezogen werden, dann aber immer in emotional distanzierter, das heißt “entschärfter” Form. Grundsätzlich jedoch unterscheidet sich die Welt des *Joseph Andrews* letztlich kaum von der des *Jonathan Wild*, nur die Erzählerperspektive läßt sie in einem ein wenig erträglicheren Licht erscheinen.

Den Auftakt zu Josephs Abenteuern auf der Wanderschaft in I, 12 – er wird überfallen, ausgeplündert und halb totgeschlagen – den Erwin Wolff als thematisch modifizierte stoffliche Übernahme des pikaresken Initiationschocks im Sinne seiner Theorie des pikaresken Romans bezeichnet¹⁰¹, könnte man in der Tat einen Initiationsschock nennen. Nicht, daß der Leser an dieser Stelle zum ersten Mal mit dem Recht des Stärkeren konfrontiert würde – jedoch hatte es sich bis dahin hinter der zivilisatorischen Fassade des Booby-Haushalts und der literarisierten Künstlichkeit der Darstellung noch halb versteckt. Paukenschlagartig wird nun dem Leser die “nackte”¹⁰² Brutalität vor Augen geführt, um gleich darauf in der Postkutschen-Szene wieder ironisch verhüllt zu werden. Diese Szene zusammen mit der Postkutschen-Szene, die dem für Fielding typischen, auf Kontrast und Vergleich beruhenden Kompositionsprinzip folgen¹⁰³, enthält *in nuce* ein Hauptthema des Romans – nämlich *good-nature* contra *ill-nature* – und präsentiert paradigmatisch die möglichen Aspekte einer “History of the World”.

Durch das eingeschobene “Erklärungskapitel” I, 11 von der städtischen Welt und ihrer moralischen Indifferenz abgesetzt, einem Kapitel, das darüber hinaus Bilder der Liebe, Treue und Kameradschaft (“the fellow servant”) beschwört, leitet das 12. Kapitel nicht nur Josephs ländliche Abenteuer ein, sondern zugleich einen Desillusionierungsprozeß, der mit Josephs “Retirement”¹⁰⁴ von der Welt endet. Der alte Topos von der ländlichen Idylle

¹⁰⁰ “Preface” zu *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 7.

¹⁰¹ *Der englische Roman*, p. 54. Mit der Übernahme des Begriffes “Initiationsschock” wird hier allerdings nicht die dahinter stehende These vom Wesen wie von der Tradition des pikaresken Romans akzeptiert.

¹⁰² Zum Symbol der Nacktheit in *Joseph Andrews* siehe Mark Spilka, “Comic Resolution in Fielding’s *Joseph Andrews*”, in: R. Paulson (ed.), *Fielding*, pp. 59–68, hier speziell p. 62, ferner Levine, *Dry Mock*, pp. 121–125.

¹⁰³ Vgl. dazu W. H. Rogers, “Fielding’s Early Aesthetic and Technique”, in: R. Paulson (ed.), *Fielding*, pp. 25–44, speziell p. 41.

¹⁰⁴ Wesleyan Ed., p. 344.

gegenüber städtischer Korruption macht einer allgemeinen Sittengeschichte Platz, die die Auswirkung unterschiedlichen Herkommens und unterschiedlicher Erziehung auf ebenfalls unterschiedliche moralische Grunddispositionen porträtiert. Anders ausgedrückt: *ill-nature* bleibt *ill-nature*, ob in Lady Booby oder in "the roasting Squire" (III, 7) oder in Parson Trulliber – sie erscheint nur mehr oder minder direkt, in vergrößerter oder verfeinerter Form. Auch *good-nature* ist nicht von Herkommen und Erziehung abhängig, auch wenn beide nicht ohne Einfluß auf ihre Ausdrucksformen sind. Lady Booby, die den unschuldigen Joseph ohne eigene Kleider und fast ohne Geld von ihrem Verwalter hinauswerfen läßt, und die Räuber, die Joseph ausziehen und niederschlagen, entsprechen sich im Grunde genau so wie die Reisenden der Postkutsche, die Joseph hätten liegenlassen, wenn sie nicht noch egoistischere Gründe für seine Rettung gehabt hätten. Die Beispiele demonstrierter *good-nature* sind – entsprechend dem satirischen Ansatz – mit Ausnahme der Hauptfiguren selten. Wo sie auftreten – zum Beispiel der "fellow-servant", der Postillion in der Postkutschen-Szene, das Zimmermädchen Betty, der Wirt in II, 16 oder der arme Hausierer in II, 15 – da entbehren sie nicht einer polemischen Intention, die in II, 15 deutlich geäußert wird:

And thus these poor People, who could not engage the Compassion of Riches and Piety, were at length delivered out of their Distress by the Charity of a poor Pedlar.¹⁰⁵

Daß sich Hilfsbereitschaft und Nächstenliebe, wenn überhaupt, dann bei den Armen eher als bei den Reichen finden, ist ein moralistischer Topos. Darüber hinaus jedoch versucht Fielding, sein Verständnis von *good-nature*, *benevolence*, *charity* und *true honour*, alles mehr oder minder synonyme Begriffe, zu verdeutlichen, indem er sie aus ihrem unreflektierten Bezugsgeflecht herauslöst. Der Postillion, der Joseph seinen einzigen Mantel leiht und fluchend sagt, "that he would rather ride in his Shirt all his Life, than suffer a Fellow-Creature to lie in so miserable a Condition"¹⁰⁶, wird von den Reisenden der Postkutsche wegen seines Fluchens getadelt. Daß er als einziger christliche Sentimente nicht nur äußert, sondern in die Tat umsetzt, interessiert keinen. Später, so heißt es, wurde dieser Mann wegen Plünderung eines Hühnerstalles deportiert. Die Unangemessenheit von Strafe und Delikt wird unterstrichen, wenn man das unmenschliche Verhalten der anderen bedenkt, für das es kein gesetzliches Strafmaß gibt. Im übrigen illustriert dieses kriminelle Delikt Fieldings Ansicht, daß *good-nature* vereinbar mit lässlichen Sünden ist und diese in gewissem Maße entschuldigt.

¹⁰⁵ *ibid.*, p. 170.

¹⁰⁶ *ibid.*, p. 53.

Das Zimmermädchen Betty ist ein markantes Beispiel für die Dissoziierung von *good-nature* und Keuschheit (nicht ohne Blick auf *Pamela*). So fällt die Charakterisierung von Betty zu Anfang von I, 18 sehr positiv aus, und die übliche benevolente Haltung des Erzählers erscheint einmal nicht als Ironie:

*Betty [...] had some good Qualities. She had Good-nature, Generosity and Compassion, but unfortunately her Constitution was composed of those warm Ingredients, which, though the Purity of Courts or Nunneries might have happily controuled them, were by no means able to endure the ticklish Situation of a Chamber-maid at an Inn, who is daily liable to the Solicitations of Lovers of all Complexions, [...].*¹⁰⁷

Zwar ist die Sprache des Erzählers durchaus ironisch, aber wie das Understatement zu Anfang, "some good Qualities", zeigt, geht die Ironie nicht zu Lasten Bettys, dient sie nicht dem satirischen, sondern dem komischen Effekt. Das ganze 18. Kapitel ist eine Sexburleske, von der der Erzähler am Ende des vorhergehenden 17. Kapitels kommentierend sagt:

*[...] a Catastrophe, common enough, and comical enough too, perhaps in modern History, yet often fatal to the Repose and Well-being of Families, and the Subject of many Tragedies, both in Life and on the Stage.*¹⁰⁸

Der Seitenhieb auf Richardson ist unübersehbar. Sexuelle Libertinage ist für Fielding, wie später auch *Tom Jones* deutlich macht, eine läßliche Sünde im Vergleich zu dem für ihn schwerwiegendsten moralischen Makel, nämlich Egoismus und mangelnde Benevolenz – und folglich ist auch das Lob, das er Josephs Keuschheit im Zusammenhang mit dieser Episode zollt, nicht ohne Ironie:

*How ought Man to rejoice, that his Chastity is always in his own power, that if he hath sufficient Strength of Mind, he hath always a competent Strength of Body to defend himself: and cannot, like a poor weak Woman, be ravished against his Will.*¹⁰⁹

Bettys Liebesdurst, eine Eigenschaft, die nicht nur auf die niedrigen Charaktere des Romans beschränkt bleibt, äußert sich direkt und unverstellt – "[...] if I have been wicked, I am to answer for it myself in the other World, but I have done nothing that's unnatural, [...]"¹¹⁰ – und liegt vor allem nicht im Widerstreit mit ihren anderen guten Qualitäten. Er kann daher Stoff zu einer rein komischen Szene geben, die – ohne die satirische Schärfe einer "discovery of affectation" – die Sympathie für Betty nicht mindert. Diese sagt mit Recht von sich: "[...] my Be-Betters are wo-worse than me."¹¹¹ Damit formuliert sie auf ihre Weise die schon aus *Jonathan Wild* bekannte These: *high-life* ist gleich *low-life* mit aufgesetzter Maske.

¹⁰⁷ *ibid.*, p. 86.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 85.

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 87.

¹¹⁰ *ibid.*, p. 85.

¹¹¹ *ibid.*

Die Maske jedoch, das heißt der Grad und die Natur der jeweiligen *affectation*, sind es, die das Maß der Satire bestimmen und die gleitenden Übergänge von Satire und Komik schaffen.

Das oft zitierte Beispiel von Lady Booby und Mrs. Slipslop mag hier als Illustration dienen. Einerseits ist Mrs. Slipslop durchaus als ironisches Gegenstück zu Lady Booby konzipiert, zum anderen aber ist sie, wie Mark Spilka richtig sagt, "a comic figure in her own right"¹¹². Lady Boobys Leidenschaft für Joseph wird in Mrs. Slipslops Begierde nicht nur gespiegelt, sondern wie in einem Zerrspiegel vergrößert und auf diese Weise ironisch kommentiert. Dort, wo sich Lady Booby wie die Heldin einer heroischen Tragödie geriert, tritt Slipslop in den Worten des Erzählers wie eine "hungry Tygress" oder ein "voracious Pike of immense Size"¹¹³ auf. Um ihre Enttäuschung zu mildern, greift erstere zu einem "small Cordial", Slipslop dagegen zu einer "Stone-Bottle"¹¹⁴. Umgekehrt kommentiert Slipslops erfolglos zur Schau getragene *gentility* Lady Boobys Anspruch auf Vornehmheit, ist doch deren Verhalten vornehmlich von der Angst um ihren Ruf bestimmt. Der doppeldeutige Kommentar des Erzählers lautet: "[...] she was perfectly polite, nor had any Vice inconsistent with Good-breeding."¹¹⁵ Dies zielt genauso auf den moralischen Zustand der höheren Gesellschaft überhaupt, wie auf die Tatsache, daß *good-breeding* kein Garant für *good-nature* ist, sondern wie in diesem Falle nur ein äußerer schöner Schein sein kann. Um die Aufrechterhaltung dieses Scheins besorgt, muß Lady Booby natürlich etwas vorsichtiger manövrieren, was zum Beispiel in einer weiteren komisch-ironischen Parallele Ausdruck findet: in der ersten großen Verführungsszene in I, 5 ist Joseph unfähig, Lady Boobys Wortgeplänkel zu folgen und im nächsten Kapitel haben Slipslops verbale Verführungsversuche den gleichen Mißerfolg, denn auf Grund ihrer vielen falschen Fremdwörter – "she was a mighty Affecter of hard Words"¹¹⁶ – versteht Joseph kein Wort.

Gerade Mrs. Slipslops *malapropisms* jedoch machen bereits einen Aspekt ihrer Komik aus, die die rein satirische Intention übersteigt. Und wieder ist es die Direktheit und Natürlichkeit ihrer Begierde, gepaart mit einigen schwachen Ansätzen von *good-nature* – sie hilft Joseph sogar in einigen Fällen – welche sie Lady Booby gegenüber sympathischer, weil lebendiger erscheinen lassen. Mark Spilka formuliert das folgendermaßen:

Though Fielding heavily ridicules her vanity and hypocrisy throughout the book, he also brings out the pathetic strain in her makeup, [...], there is something almost touching,

¹¹² "Comic Resolution", R. Paulson (ed.), *Fielding*, p. 64.

¹¹³ Wesleyan Ed., p. 33.

¹¹⁴ *ibid.*, p. 44.

¹¹⁵ *ibid.*, p. 288.

¹¹⁶ *ibid.*, p. 26.

as well as ridiculous, about her faulty speech, her grotesque body, and her foolish dream of becoming 'Mrs. Andrews, with a hundred a-year'.¹¹⁷

Die satirische Last der "History of the World" liegt also viel schwerer auf jenen Figuren, die trotz ihrer Herkunft, ihrer Erziehung, ihres sozialen und beruflichen Standes und der mit ihm verbundenen Verantwortung nicht besser sind als jene einfacheren Kreaturen, die jeder zivilisatorischen Verfeinerung und jeder Bildung entraten müssen, ja, die schlimmer sind, weil ihre Masken raffinierter und ihre Macht und ihr Einfluß größer sind. Von daher gesehen ist auch Ulrich Broichs These, daß Fieldings Angriffe auf Richardson seinen klassizistisch und adelig orientierten ästhetischen Maßstäben entspringen, das heißt dem Mißvergnügen daran, daß Richardson die sozial-stilistische Trennungslinie zwischen niederen Charakteren und der ihnen angemessenen Darstellungsweise sprengt, nicht haltbar¹¹⁸. Wie inzwischen mehrfach gezeigt wurde, sind Fieldings ästhetische wie moralische Vorstellungen zumindest sehr viel komplizierter, als daß man ihnen mit solch handlichen, sozio-ästhetischen Formeln beikommen könnte.

Überspitzt formuliert, könnte man eher sagen, daß sich der Grad der Komik – gegenüber der Satire – direkt proportional zur Verzeihbarkeit der dargestellten Schwächen verhält, wobei jedoch festzuhalten ist, daß sich in den meisten Figuren Lächerliches und Komisches in den verschiedensten Abstufungen verbindet. An dem einen Ende der Skala stünde dann etwa Parson Adams, über dessen Komik leicht der intendierte satirische Einschlag ganz vergessen wird, und am anderen Ende etwa Lawyer Scout, der, vom Erzähler als "[Pest] of Society, and a Scandal to a Profession"¹¹⁹ apostrophiert, nun gar nichts Komisches mehr an sich hat. Zwischen diesen beiden Polen tummeln sich alle Spielarten der Eitelkeit und der gefährlicheren Heuchelei, hinter der der Satiriker unschwer Grausamkeit, Selbstsucht, Habgier, Dummheit, Trägheit – kurz: *ill-nature* – entdeckt und folglich auch aufzudecken bestrebt ist.

¹¹⁷ "Comic Resolution", R. Paulson (ed.), *Fielding*, pp. 63–64.

¹¹⁸ "Fieldings *Shamela* und *Pamela* or, *The Fair Impostor*, zwei Parodien von Richardsons *Pamela*", in: *Anglia*, 82 (1964), 172–190, hier speziell p. 176.

Es mag dahingestellt bleiben, ob Fielding nicht in der Heirat zwischen Master Owen, dem Sohn von Sir Owen Apshinken, und Molly Aphones, der armen, aber tugendhaften Pächterstochter in seiner *Grub-Street Opera* (1731) zumindest ansatzweise das Pamela-Motiv vorweggenommen hat, so daß damit Broichs Argument, Fielding habe in *Pamela*s Hochzeit einen gefährlichen Verstoß gegen das Establishment gesehen (p. 181), ebenfalls hinfällig würde. Auch das Ende der Farce "An Old Man Taught Wisdom", an dem sich der Lakai allen Bewerbern überlegen zeigt und die reiche Braut gewinnt, zeigt, daß Fielding, zumindest in der Literatur, ein Verwischen der Standesunterschiede zugunsten innerer Werte – und sei es nur aus didaktischen Gründen – toleriert, ja selbst vorführt.

¹¹⁹ Wesleyan Ed., p. 286.

4.5 Die satirische Demaskierung

Die Techniken der satirischen Demaskierung sind *per definitionem* ironische Techniken, wenngleich nicht jede in *Joseph Andrews* auftretende Ironie diesem Zweck oder diesem Zweck allein dient. Wie in *Jonathan Wild* ist es einerseits der ironische Erzähler, der die Figuren charakterisiert und ihr Handeln kommentiert¹²⁰, in weitaus größerem Maße als in *Jonathan Wild* verwendet der Autor jedoch auch dramatische Techniken der Selbstcharakterisierung, die die Figuren entweder direkt durch ihre Sprache und ihre Äußerungen oder durch die Konfrontation ihrer Worte mit ihren Handlungen bloßstellen.

Der grundsätzliche Test, dem alle Figuren unterworfen werden, ist wie in *Jonathan Wild* der "Handlungstest", der die Charakterisierung des Erzählers möglicherweise als ironisch, die Selbstdarstellung oder das Selbstverständnis der Figuren als falsch enthüllt und in jedem Falle – über die Charakterisierung hinaus – die Korruption der Sprache vor Augen führt. Ein paar kurze Beispiele mögen zur Illustration genügen.

Die Einführung von Mr. Peter Pounce durch den Erzähler in I, 10 verwendet die einfachste denotative Ironie:

*Joseph [...] had been obliged [...] to apply to the Generosity of the aforesaid Peter, who, on urgent Occasions, used to advance the Servants their Wages: not before they were due, but before they were payable; that is, perhaps, half a Year after they were due and this at the moderate Premium of fifty per Cent. or a little more; by which charitable Methods, together with lending Money to other People, and even to his own Master and Mistress, the honest Man had, from nothing, in a few Years amassed a small Sum of twenty thousand Pounds or thereabouts.*¹²¹

Der Tatsachenkontext erfordert die direkte Umkehrung aller Wertungen – "moderate", "charitable", "honest" – welche die Charakteristika des Wuchers und Geizhalses Pounce bestimmen.

Mit entsprechend einfacher Umkehrung arbeitet die praktische Ironie zum Beispiel in II, 9: "In which the Gentleman descants on Bravery and heroic Virtue, 'till an unlucky Accident puts an end to the Discourse." Das Gespräch zwischen Adams und jenem "Man of Courage" wird durch die Schreie der in Not geratenen Fanny unterbrochen, woraufhin der Maulheld eiligst nach Hause läuft, "where we will leave him, to contemplate his own Bravery, and to censure the want of it in others."¹²²

Während der Erzähler mit dieser knappen ironischen Geste die "Moral" dieser parabelartigen Episode für ausreichend betont hält, ist ihm zum Bei-

¹²⁰ Zur satirischen Charakterisierung mit Hilfe verbaler Ironie s. Levine, *Dry Mock*, Kapitel IV ("Verbal Irony in *Joseph Andrews*"), pp. 91–117.

¹²¹ Wesleyan Ed., p. 47.

¹²² *ibid.*, p. 137.

spiel die Entlarvung einer "Pest of Society" wie Lawyer Scout zu wichtig, als daß er es bei dessen satirischer Selbstcharakterisierung belassen könnte, obwohl diese schon eindeutig genug ist. Die Unterhaltung zwischen Lady Booby und Scout in IV, 3, in rein dialogischer Form präsentiert, dient einerseits der Förderung, das heißt der Komplizierung des *plot* durch die Vereitelung von Josephs und Fannys Heirat. In ihrer Ausführlichkeit satirisiert sie jedoch nicht nur beiläufig die legale Sprache – "I don't understand your Gibberish [said the Lady]"¹²³ – sondern führt auch zur unfreiwilligen Selbstenthüllung von Lady Booby und Scout und zu einer Art gestaffelter Ironie bei Scouts Charakterisierung von Justice Frolick:

'[...] I am afraid the Law is a little deficient in giving us any such Power of Prevention; however the Justice will stretch it as far as he is able, to oblige your Ladyship. To say truth, it is a great Blessing to the Country that he is in the Commission; for he hath taken several Poor off our hands, that the Law would never lay hold on. [...] it would do a Man good to see his Worship our Justice commit a Fellow to *Bridewell*; he takes so much pleasure in it: And when once we ha' un there, we seldom hear any more o' un. He's either starved or eat up by Vermin in a Month's time.'¹²⁴

Die höflichen Worte des Bedauerns darüber, daß das Recht nur zu beugen, aber nicht gänzlich zu ignorieren ist, das enthusiastische Lob für Richter Frolicks Korruption und Unmenschlichkeit, das Abgleiten in sprachliche Vulgarismen und schließlich die Befriedigung über die unhaltbaren Zustände in englischen Gefängnissen – all das entspräche, aus dem Kontext gelöst, bekannten Mustern der Tadel-durch-Lob-Ironie. Die doppelte Ironie entsteht dadurch, daß das, was dem moralischen Empfinden des Lesers nach Ironie sein sollte, eben keine ist. Obwohl die Szene trotz ihrer ironischen Anlage durchaus nicht komisch wirkt, fügt Fielding noch eine direkte Interpretation an, deren moralische Entrüstung an vergleichbare Stellen in *Jonathan Wild* erinnert.

Die Methode der doppelten ironischen Charakterisierung, das heißt der ungewollt negativen Charakterisierung einer zweiten Person durch eine sich ihrerseits unbewußt bloßstellende Figur, ist ein häufiger zu beobachtendes Verfahren, dessen Ökonomie der vor allem im *Champion*-Kapitel behandelten Methode des doppelten Angriffs entspricht. Mrs. Slipslops Antwort auf Parson Adams' Bitte um ihre Verwendung für Joseph bei Lady Booby enthält sogar eine ganze Reihe ihr unbewußter satirischer Äußerungen – daß die Satire unbewußt ist, charakterisiert hinwiederum sie selbst:

'She [Lady Booby] is going to *London* very *concisely*, and I am *confidous* would not leave *Joey* behind her on any account; [...] she would as soon think of parting with a Pair of her Grey-Mares: [...]. And why is *Latin* more *necessitous* for a Footman than a

¹²³ *ibid.*, p. 285.

¹²⁴ *ibid.*, p. 286.

Gentleman? It is very proper that you Clargymen must learn it, because you can't preach without it: but I have heard Gentlemen say in *London*, that it is fit for no body else.¹²⁵

Durch das Mithineinnehmen von Meinungen und Wertungen dritter Personen in die Äußerungen einer satirischen Figur erreicht der Autor eine Ausweitung der Satire – punktuell oder additiv – ohne selbst als Kommentator in Erscheinung treten zu müssen. Slipslops Identifizierung mit der Meinung der „Gentlemen“ beleuchtet ihren Anspruch auf Bildung, eine relativ harmlose *affectation*, deren Enthüllung – wie ihre *malapropisms* – komisch wirkt. Wenn sich dagegen *ill-nature* enthüllt, dann entsteht der komische Effekt weniger direkt aus der einfachen Gegenüberstellung von Schein und Sein als viel mehr aus der unbeabsichtigten Selbstbloßstellung gerade dann, wenn das Gegenteil beabsichtigt ist. Slipslops Anspruch im vorhergehenden Beispiel kann niemanden täuschen – ja sie ist sich ihrer eigenen Dummheit gar nicht bewußt. Im folgenden Beispiel jedoch inszeniert Lady Booby ein Täuschungsmanöver, das sie aber selbst vereitelt, weil sie nicht klug genug ist, um wie Jonathan Wild die Klaviatur der Heuchelei perfekt zu beherrschen.

In IV, 6 schlägt Slipslop vor, Lady Booby solle doch Lawyer Scout beauftragen, Fanny aus dem Weg zu räumen, um Joseph dann selbst zu heiraten – also genau das, was Lady Booby bereits getan hat.

This last Speech of *Slipslop* raised a Tempest in the Mind of her Mistress. She feared *Scout* had betrayed her, or rather that she had betrayed herself. After some Silence and a double Change of her Complexion, first to pale and then to red, she thus spoke: "I am astonished at the Liberty you give your Tongue. Would you insinuate, that I employed *Scout* against this Wench, on the account of the Fellow? [...] I think you dare not, [...] I believe my Conduct may defy Malice itself to assert so cursed a Slander. If I had ever discovered any Wantonness, any Lightness in my Behaviour: If I had followed the Example of some whom thou hast I believe seen, in allowing myself indecent Liberties, even with a Husband: But the dear Man who is gone (*here she began to sob*) was he alive again, (*then she produced Tears*) could not upbraid me with any one Act of Tenderness or Passion. No, *Slipslop*, all the time I cohabited with him, he never obtained even a Kiss from me, without my expressing Reluctance in the granting it. I am sure he himself never suspected how much I loved him. – 126

Der Kunstgriff, ihre Lieblosigkeit ihrem verstorbenen Mann gegenüber in ein Argument für ihre Keuschheit umzumünzen, wäre fast genial zu nennen, wenn nicht zu vermuten stünde, daß Lady Booby selbst glaubt, sich in ihrer Ehe korrekt, das heißt standeskonform verhalten zu haben. Mit anderen Worten: das Gewicht ihres Arguments liegt gar nicht auf Keuschheit, sondern auf *conduct*, auf den „Delicacies which exist only in superior Minds“¹²⁷, will sagen auf einem Verhalten, in dem für Liebe kein Platz ist.

¹²⁵ *ibid.*, p. 26.

¹²⁶ *ibid.*, p. 297.

¹²⁷ *ibid.*, p. 298.

Indem sie sich auf einen Sittenkodex beruft, der sich selbst verurteilt, torpediert sie ihre eigene Beweisführung. Der Erzähler unterstützt den Prozeß der Entlarvung, indem er in Klammern scheinbar kommentarlos und wertungsfrei von ihrem Tränenausbruch berichtet: zuerst schluchzt sie, dann erst kommen ihr die Tränen, die ihr jedoch nicht kommen, sondern die sie produziert. Die konnotative Ironie dieses Ausdrucks unterstreicht die Qualität ihrer geheuchelten Liebe¹²⁸.

Diese und die vorhergehende Szene illustrieren über die ihnen immanente Intention hinaus Fieldings im "Preface" geäußertes Diktum, daß die Entlarvung von Heuchelei komischer sei als die von Eitelkeit. Sie illustriert aber auch – wie der Vergleich mit *Jonathan Wild* zeigt – in welchem Maße sich die Komik der ironischen Enthüllung umgekehrt proportional zur geistigen Potenz und Gefährlichkeit des Heuchlers verhält und wie sehr es auf die Absichten ankommt, die der Heuchler mit seiner Heuchelei verbindet. Diese Beobachtung besagt jedoch nicht, daß nicht auch in der komischsten Entlarvung von *affectation* die satirische Intention des Autors zu Grunde läge, denn wenn auch – wie im folgenden Beispiel – eine Handlung heuchlerisch motiviert wird, die in sich selbst nicht schlecht oder gefährlich ist, so bleibt doch das moralische Defizit, das ein Heucheln notwendig macht, bestehen. Die Motive des Handelns, das zeigt Fieldings Ablehnung des moralischen Skeptizismus' Mandevilles, bestimmen den moralischen Wert einer Handlung – und selbst gute Handlungen aus falschen Motiven sind Zeugnisse moralischer Korruption. Mehr noch als in *Joseph Andrews* wird dann in *Tom Jones* und *Amelia* die Frage nach den eigentlichen Triebkräften des Handelns praktisch und theoretisch ausgeleuchtet.

Mit der jeweiligen Aufdeckung der menschlichen Triebkräfte hinter den vorgegebenen Motiven wird nun – man erinnere sich an *Jonathan Wild* – neben der Bloßlegung der Heuchelei an sich auch die leichte Verfügbarkeit falscher, das heißt besserer Handlungsmotivierungen in einer sich angeblich nach christlichen Moralmaßstäben orientierenden Gesellschaft grundsätzlich mit vorgeführt. Dieser Mechanismus wird dort besonders deutlich, wo die wahren Motive des Heuchelns bereits eindeutig feststehen.

In IV, 5 bittet Squire Booby seine Tante, Joseph als seinen Schwager ins Haus aufzunehmen. Der allwissende Erzähler fährt fort, daß dies ein für Lady Booby unerwarteter Glücksfall gewesen sei und läßt diese sich vor Freude sogar versprechen. Als Squire Booby jedoch, durch ihre Zusage ermutigt, auch für Fanny bitten will, läßt Lady Booby ihn gar nicht erst ausreden, sondern unterbricht ihn mit den Worten:

¹²⁸ Vgl. Levines Interpretation dieser Szene in *Dry Mock*, pp. 75–76.

'Nephew, [...], don't let my Good-nature make you desire, as is too commonly the Case, to impose on me.'¹²⁹

Bemerkenswert ist an diesem Einwand nicht, daß er Lady Booby als Heuchlerin zeigt, denn als solche ist sie von Anfang an definiert. Interessanter ist schon, daß sie sich in ihrer Ablehnung Fannys ihres Standesdünkels bedient, der einerseits durchaus echt ist, der aber andererseits insoweit nur eine Frage des gesellschaftlichen guten Tones für sie ist, als sie bereit ist, ihn in aller Heimlichkeit auch einmal zu vergessen. Hinter der *affected good-nature* steht der Standesdünkel als weitere *affectation*, hinter welcher sich letztlich eine von ihren Begierden getriebene Frau verbirgt. Während jedoch *good-nature* als moralisches Lippenbekenntnis ganz sinnentleert bleibt, ist ihr Stolz (*pride*) – als falscher Stolz definierbar – ein akzeptierter und integrierender Bestandteil ihres psychologischen Haushalts. Die Unfähigkeit, ihr eigenes widersprüchliches Verhalten als "Standes-" und Privatperson zu durchschauen, kennzeichnet sie genauso wie die Unfähigkeit, den moralischen Widerspruch zwischen *good-nature* und *pride* wenigstens theoretisch zu begreifen. Die eigentliche Ironie ihrer Antwort liegt aber erst darin, daß sie als die psychologisch wie moralisch blinde Figur, die sie ist, analog zu vielen Aussprüchen Jonathan Wilds eine empirisch fundierte Einsicht in einen moralischen Mißstand äußert, welche sie für ihre Zwecke pervertiert. Nicht nur *good-nature* wird von ihr als falsche Münze gehandelt, sondern Fieldings von der Erfahrung diktierte Ansicht, daß *good-nature* sich nur mit Hilfe von *prudence* in dieser Welt behaupten könne, wird von dieser Figur, die keinerlei *good-nature*, dafür aber ein Übermaß an *prudence* aufzuweisen hat, übernommen und praktisch angewandt.

Diese ironische Handhabung eines moralistischen Schlüsselbegriffes lenkt die Aufmerksamkeit über den spezifischen fiktiven Fall hinaus gleichzeitig auf das allgemeine moralische Problem der Verfügbarkeit sinnentleerter moralischer Begriffe und Normen.

Aus der Fülle der Beispiele, die dieses Vorgehen veranschaulichen, sei nur noch eines herausgegriffen. So ist unter anderem der Charakter der Mrs. Tow-wouse bereits ausreichend umrissen, wenn diese sich in I, 15 plötzlich an ihr Christentum erinnert:

'God forbid she should not discharge the duty of a Christian, since the poor Gentleman was brought to her House. She had a natural antipathy to Vagabonds: but could pity the Misfortunes of a Christian as soon as another.'¹³⁰

Dieser Gesinnungswandel gegenüber Joseph ist natürlich das direkte Resultat von Bettys Vermutung, Joseph sei "a greater Man than they took him

¹²⁹ Wesleyan Ed., p. 293.

¹³⁰ *ibid.*, p. 66.

for“¹³¹. Ihre Hilfsbereitschaft steht in direktem Abhängigkeitsverhältnis zu der Aussicht auf Bezahlung. Dem Leser klingt ja noch ihr einprägsamer Ausruf im Ohr: “Common Charity, a F--t!“¹³² Diesen *cash-nexus* stellt sie unwissentlich selbst her, wenn sie gleich darauf den Hinweis ihres übrigen sehr viel gutmütigeren Mannes auf eine mögliche spätere Bezahlung beiseite fegt mit den Worten:

‘Hold your simple Tongue, and don’t instruct me in my Business. I am sure I am sorry for the Gentleman’s Misfortune with all my Heart. [...]’¹³³

Ihre Heuchelei, das heißt ihre hervorgekehrte christliche Nächstenliebe, dient keinem praktischen Ziel, kann (und will vielleicht) ihre Umgebung nicht täuschen. Daher kann auch von einer Entlarvung ihrer Motive keine Rede sein. Es stellt sich die Frage, ob sie nicht vielleicht selbst glaubt, was sie sagt, das heißt ob ihr der Autor diese Worte in den Mund legt, um einmal mehr ein allgemeines, pervertiertes Verständnis von christlicher Ethik zu illustrieren, das Mrs. Tow-ouse selbst formuliert: “Common Charity teaches us to provide for ourselves, and our Families.“¹³⁴

Diese Haltung, die von vielen Figuren des Romans – von Mrs. Adams so gut wie von Parson Trulliber – geteilt wird, erscheint Fielding beispielhaft für eine Theologie, die ohne die aktive Benevolenz von *good-nature* der Selbstsucht des Individuums Vorschub leistet. Fieldings starkes, alle seine Werke prägendes christliches Engagement, das James A. Work zur Kennzeichnung Fieldings als “the nearest successor to Swift and the most important Christian moralist of his generation“¹³⁵ veranlaßte, führte ihn als Anhänger eines praktisch und sozial orientierten *low-church*- oder latitudinistischen Anglikanismus zu andauernden Auseinandersetzungen nicht nur mit dem neostoischen Rationalismus seiner Tage, sondern vor allem mit dem Methodismus Whitefieldscher Prägung¹³⁶. Die Doktrin von der Rechtfertigung allein durch den Glauben und die Heilslehre von der unverdienten Gnade Gottes schienen Fielding zusammen mit vielen Gegnern des Methodismus der Heuchelei Tür und Tor zu öffnen und das soziale Verantwortungsgefühl zu schwächen. So häufen sich allein in *Joseph Andrews* die Beispiele der Trennung von Religion und praktischem Alltag. Ob Mrs. Slipslop in II, 13 Adams Vorwürfe macht, daß er Fanny vor der Vergewaltigung ge-

¹³¹ *ibid.*

¹³² *ibid.*, p. 56.

¹³³ *ibid.*, p. 66.

¹³⁴ *ibid.*, p. 56.

¹³⁵ “Henry Fielding, Christian Censor“, in: *The Age of Johnson: Essays presented to C. B. Tinker*, ed. F. W. Hilles (New Haven, 1949), p. 148.

¹³⁶ Siehe dazu die grundlegende Arbeit von Martin C. Battestin, *The Moral Basis of Fielding’s Art, A Study of ‘Joseph Andrews’* (Middletown, Conn., 1959).

rettet habe, anstatt für sie zu beten, ob der Wirt in II, 3 auf die Frage von Adams, ob er an Himmel und Hölle glaube, antwortet, er solle nicht profan werden, "for those were Things not to be mentioned nor thought of but in Church", wohin er ginge, seine Gebete zu sagen "and behave godly"¹³⁷, oder ob Mrs. Adams in IV, 11 in ihrem Mann bedeutet, "[that] it was Blasphemy to talk Scripture out of Church"¹³⁸ – immer wird auf eine Gesellschaft verwiesen, in der das Christentum zwar bekannt, aber nicht praktiziert wird. Meistens verbirgt sich hinter einem solchen Lippenbekenntnis schlichte Gottlosigkeit. Häufig jedoch deuten die Signalwörter "faith" und "grace" auf eben jenen kalvinistischen Methodismus, der an den satirischen Charakteren, die ihn bekennen, ebenfalls als spezielle Form der Gottlosigkeit entlarvt wird.

Der Kern dieser theologischen Diskussion ist in dem Disput zwischen Parson Adams und Parson Barnabas in I, 17 enthalten. Parson Barnabas – man beachte auch hier den Namen – attackiert Adams gegenüber Whitefield gerade wegen jener Ansichten, die Fielding – und Adams – mit Whitefield teilen, nämlich wegen seiner Angriffe auf die faule, vergnügungssüchtige, verweltlichte Geistlichkeit seiner Tage. Adams verteidigt zwar diese Ansichten, greift dann aber Whitefields *Doctrine of Faith* mit Argumenten an, die ihn als Latitudinarianer kennzeichnen. Speziell sein lobender Hinweis auf ein von Whitefield wie von den Konservativen gleichermaßen angegriffenes Buch des latitudinarianischen Bischofs Hoadly veranlaßt Barnabas, empört nach seiner Rechnung zu klingeln, "for that he was in Company, for ought he knew, with the Devil himself; and he expected to hear the Alcoran, the *Leviathan*, or *Woolston* commended, if he stayed a few Minutes longer."¹³⁹ Die Krönung ironischer Selbstcharakterisierung ist sein engagierter Hinweis, daß er auch nie eine Silbe jenes verderblichen Buches gelesen, ja daß er es nie gesehen habe. Während Adams als Vertreter eines praktischen, latitudinarianischen Christentums der moralische wie der theologische Sprecher Fieldings ist, werden in Barnabas – und ironisch mit ihm verknüpft auch Whitefield – zwei nur äußerlich entgegengesetzte Varianten eines rein nominalen Christentums *ad absurdum* geführt. Daß in Fieldings Augen in ihm die Wurzel alles moralischen, privaten wie öffentlichen Übels zu suchen ist, braucht kaum noch hinzugefügt zu werden.

¹³⁷ Wesleyan Ed., p. 100.

¹³⁸ *ibid.*, p. 323.

¹³⁹ *ibid.*, p. 84.

4.6 Die satirischen Charaktere

Es dürfte deutlich geworden sein, daß sich alle die hier aufgeführten Beispiele satirischer Demaskierung nicht nur technisch voneinander unterscheiden – und der Katalog ironischer Techniken ließe sich sicherlich noch erweitern – sondern daß sie sich an unterschiedlichen fiktionalen Typen mit unterschiedlichen Funktionen realisieren. Auch wenn eine grundsätzliche Charaktertypologie nicht in den Bereich dieser Untersuchung gehört, so ist doch ein Hinweis auf jene Typen angebracht, die ihre Gestaltung aus einer ursprünglich rhetorisch-ironischen Technik herleiten. Sheldon Sacks¹⁴⁰, der in seiner Typologie Fieldingscher Charaktere von Fieldings Unterscheidung zwischen „individual“ und „species“ ausgeht, letztere Fieldings „proper objects of ridicule“, versteht den Begriff *species* als die typische Ausprägung bestimmter verurteilenswerter Züge wie *der Methodist* oder *die Schwätzerin*. Diese „species characters“ variieren je nach Komplexität und Funktion. Gemeinsam ist ihnen, daß sie, selbst in ihrer komplexesten Ausprägung, ein Etikett („generalized trait“) tragen, welchem alle anderen Züge untergeordnet sind und welches es unmöglich macht, sie jemals als Individuen zu betrachten. Gemeinsam ist ihnen auch, daß sie – ob in ihrer primitivsten Form als bloße „situation characters“ oder in ihrer komplexeren Form als artikulierte „walking concepts“ – ein integrierender Bestandteil der Romane sind. Auch wenn sie, wie die ersteren, nur einmal kurz auftreten oder wenn sie nur einmal ihre Position artikulieren, ohne an der Handlung direkt beteiligt zu sein, so bilden sie in ihrer Gesamtheit doch die „general and permanent evils of the comic world“¹⁴¹, welche die ethische Thematik der Romane definieren und welche innerhalb der Handlung die Elemente bilden, die die „Helden“ moralisch oder physisch zu überwinden haben.

Die spezielle Themenstellung von Sacks, die auf die Erfassung jener künstlerischen Mittel abzielt, die die vom Autor intendierten Werturteile über Charaktere, Gedanken und Handlungen beim Leser evozieren, führt ihn – wie er selbst sagt – zu einer Typologie der Romancharaktere als Agenzien der Wertungsübertragung, in der die „species characters“ nur eine Gruppe darstellen, und nicht zu einer direkten Klassifizierung der Enthüllungsmechanismen („devices of disclosure“)¹⁴², obwohl die ethische Funktion der „species characters“ weitgehend durch solche Mechanismen bestimmt wird.

¹⁴⁰ *Fiction and the Shape of Belief. A Study of Henry Fielding, With Glances at Swift, Johnson and Richardson* (Berkeley, Los Angeles, 1964), chap. 4, pp. 163–192.

¹⁴¹ *ibid.*, p. 173.

¹⁴² *ibid.*, p. 232, speziell Anm. 4.

Anders ausgedrückt heißt dies, daß die "species characters" ihre Funktion für die Bestimmung eines Wertgefüges nur dann erfüllen, wenn die "generalized traits", "broad ideas" oder "code[s] of behaviour"¹⁴³, die sie verkörpern, auf die eine oder andere Weise als negativ etabliert werden. Diese Werteinstufung muß nicht, wie auch Sacks' Darstellung im weiteren zeigt, unbedingt mit Hilfe ironischer Techniken erfolgen, doch ist – Fieldings Theorie des Lächerlichen verpflichtet – die Methode der ironischen Selbstenthüllung eine der am häufigsten verwandten Techniken. Zwar muß, wie auch Sacks richtig feststellt, die Entlarvung einer Idee oder einer Haltung als *affectation* diese Haltung oder Idee selbst logischerweise nicht diskriminieren, doch sind die rhetorischen Signale so gesetzt, daß die Entlarvung der *affectation* gleichzeitig immer die vorgegebene Haltung selbst mit-urteilt¹⁴⁴.

Als Beispiel mag die ebenfalls bei Sacks erwähnte "prüde" Dame in der Postkutschen-Szene (I, 12) dienen, in deren Bewertung sich eigentlich zwei Wertungsmechanismen überdecken. Unter dem Etikett "die Prüde" wird die Figur in eine Situation geführt, in der ihre Prüderie allein schon dadurch einen negativen Wertakzent erhält, daß sie gegen eine weitaus höhere moralische Forderung – einem Menschen das Leben zu retten – ausgespielt wird. Im Verlaufe der Szene entpuppt sich diese Prüderie dann auch noch als geheuchelt, als *affectation*. Wollte man nun die Wert-, respektive Unwertrelation von Prüderie zu geheuchelter Prüderie bestimmen, geriete man in Schwierigkeiten. Offensichtlich werden die beiden Verhaltensweisen nicht gegeneinander ausgespielt, sondern als Einheit gesehen. Die Verhaltensweise "prüde" wird durch die Aufdeckung der Heuchelei nicht etwa der Kritik entzogen, sondern durch sie zusätzlich desavouiert, so daß der Leser von nun an Prüderie mit Heuchelei identifiziert.

Löst man diesen rhetorischen Effekt jedoch wieder in seine beiden Agenzien auf, so erkennt man in ihm unschwer Gestaltungsmittel aus zwei verschiedenen literarischen Traditionen. Leitet sich die Selbstentlarvung des Heuchlers von der Komödie in der Tradition Ben Jonsons her, welche die Bloßstellung von *affected humours* zum Gegenstand hat, so stammt die Desavouierung einer abstrakten Idee, einer Philosophie oder anderer Systeme – eines Sittenkodex' etc. – in Form einer diese abstrakten Angriffsziele verkörpernden Figur von der satirischen Gedankenburleske her, aus der sich der fiktive Charakter als Kunstmittel rhetorischer Ironie herausgebildet hatte. Fieldings von der Jonson-Tradition beeinflusstes Verständnis vom Komischen und seine daraus resultierende dramatische Praxis führen ihn

¹⁴³ *ibid.*, p. 166.

¹⁴⁴ *ibid.*, pp. 180–1.

auch in seinen dem Komischen subsumierten Romanen zu einer Figurengestaltung, die jener in seinen Komödien analog zu setzen ist.

Henry L. Snuggs definiert die "characters with humours" in der Jonson-Dryden-Shadwell-Congreve-Tradition als "the pseudo-humours of affectation and eccentricity" und fährt fort:

Interpreted thus, the characters with 'humours' are not walking embodiments of a trait or artificial exemplifications of a theory, but human beings with the common foibles and mannerisms of the age, characters who are ridiculous in the contemporary sense of the word – absurdly laughable.¹⁴⁵

Die falsche Prüderie der Dame in der Kutsche, Slipslops Gelehrsamkeit, ihre und Lady Boobys *gentility*, aber zum Beispiel auch Adams' Stoizismus fallen unter die Kategorie der *affected humours*. Aber da Fieldings Intentionen über die einer *comedy of manners* durchaus hinausgehen, da die *affectation*, die er meint, sich nicht nur in den "foibles and mannerisms" erschöpft, sondern, wie er in *Tom Jones* sagt, neben den "follies" auch die "vices" betrifft¹⁴⁶, welche die *affectation* zu verhüllen bestrebt ist, müssen Aufdeckung und Widerlegung noch mit anderen Mitteln arbeiten.

Die Verstellungen des Bösen können – wie gezeigt wurde – viele Formen annehmen. Zum Beispiel kann sich *ill-nature* hinter einer zwar plausibel klingenden, aber im Grunde inhumanen Doktrin oder hinter einem eben solchen Verhaltenskodex verbergen. Dann genügt es Fielding nicht, den Prozeß des Verbergens bloßzulegen, sondern jene Doktrin oder jener Verhaltenskodex selbst müssen in ihrer Inhumanität bloßgestellt werden. Es genügt nicht zu zeigen, daß einer, der sich als Methodist erklärt, kein guter Christ ist, sondern der Methodismus selbst muß als potentiell gefährlich oder falsch aufgedeckt werden. Daß der mutige "gentleman" in II, 9 in Wirklichkeit feige ist, ist zwar lächerlich, jedoch seine Ansichten von Mut sind an sich schon absurd und inhuman. Die prüde Dame ist zwar in Wirklichkeit lasziv, aber auch ihr Verständnis von Prüderie ist Ausdruck einer unmenschlichen Haltung. Die Reihe ließe sich fortsetzen. In allen den Fällen nun, wo ein für die Gesellschaft (im Sinne von menschlichem Zusammenleben) gefährliches Konzept zu widerlegen ist, läßt Fielding eine Figur dieses Konzept in einer Art vertreten ("walking concept") oder es in einer bestimmten Situation vorleben ("situation character"), daß es sich in der Art der Gedankenburleske selbst *ad absurdum* führt. Meistens wird es dann noch durch Argumente oder Handlungen einer der "guten" Figuren richtiggestellt. Dann erst erhält auch die Figur selbst, als Heuchler entlarvt, ihren komischen *coup de grâce*.

¹⁴⁵ "The Comic Humours: A New Interpretation", in: *PMLA*, 62 (1947), 114–122, hier: pp. 121–2.

¹⁴⁶ "Dedication", Everyman Ed., p. xvii.

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß sich Fielding bei der Realisierung der Charaktere, die Sacks "species characters" nennt und die hier satirische Charaktere genannt werden sollen, zweier verschiedener ironischer Techniken bedient, die aus dem Bereich der satirischen Komödie einerseits und aus der satirischen Gedankenburleske der Essayistik andererseits stammen. Diese Techniken sind vor allem bei den komplexeren Charakteren, die mehr als einen satirischen Zug aufweisen, nicht immer klar zu scheiden¹⁴⁷. Während die komische Wirkung des der Gedankenburleske entstammenden fiktiven Charakters aus der Inkongruenz seiner Argumentation oder der Unangemessenheit seines Verhaltens entspringt, rührt die komische Wirkung des *affected humour* aus der entdeckten Diskrepanz zwischen Vorgabe und Wirklichkeit. Im ersten Fall werden die geäußerten Gedanken, im zweiten die Figuren selbst satirisiert. Entsprechend Fieldings moralistischen Intentionen treten beide Techniken meist eng verbunden auf, da auf diese Weise die angegriffenen Abstrakta nicht nur aus didaktischen Gründen mit Heuchelei grundsätzlich in Verbindung gebracht werden können, sondern auch, weil die größere Komik der "discovery of affectation" dem Autor die Möglichkeit gibt, an sich weniger komische Fehlverhalten und Fehlmeinungen in den Bereich der komischen Darstellung einzubeziehen. Denn das Gelächter über die prude Dame, die durch die Rippen ihres Fächers den nackten Joseph betrachtet, vermag ein wenig die Tatsache in den Hintergrund zu drängen, daß sie es ihrer Prüderie schuldig zu sein glaubt, Joseph ohne weiteres verbluten und erfrieren zu lassen.

Beruht die Gestaltung der satirischen Charaktere auf einer Verschmelzung verschiedener, aus unterschiedlichen satirischen Gattungen herrührender ironischer Techniken, zu denen einige Ansätze bereits im *Champion*-Kapitel zu beobachten waren, so ist zu erwarten, daß bei der Gestaltung der "Helden", "at once amiable and ridiculous", die Verwendung ironischer Techniken in den Hintergrund tritt.

4.7 Die ambivalenten "Helden"

4.7.1 Parson Adams, "The Fallible Paragon"¹⁴⁸

Der Übergang von der satirischen Welt der *vanity* und *hypocrisy* zu den "Helden", die sich, nur von wenigen Ausnahmefiguren unterstützt, durch sie hindurchkämpfen müssen, scheint ein Übergang von einem moralischen

¹⁴⁷ Nicht erwähnt wurden die zur Komödie noch hinzutretenden echten *humours* wie Slipslops Lust oder Scouts Geiz, da sie nicht unter ironische Darstellungsmethoden fallen.

¹⁴⁸ Überschrift nach Sheldon Sacks, *Fiction and the Shape of Belief*, chap. 3, p. 110.

Extrem zum anderen zu sein. Ja vor allem Parson Adams, als das leuchtende Beispiel christlicher Tugend, als moralisches Maß und als Prüfstein aller derer, auf die er trifft, scheint mit dieser Welt nichts gemein zu haben. Er tritt als spiritueller wie praktischer Mentor auf – ohne ihn, so Erwin Wolff, würde Joseph “nie im ‘Glückshafen’ der Ehe [...] landen“¹⁴⁹. Zwar hat er eine Reihe komischer Züge, aber diese dienen vorzugsweise dazu, “[that] although he is represented as directly participating in most of the important scenes in *Joseph Andrews*, the emphasis on his virtue and his frequent use as an ethical commentator do not reduce him to a mere mouthpiece for the expression of ethical opinion.”¹⁵⁰ Seine liebenswerten Schwächen und Exzentritäten, von Sacks hier als eher kompositorisches Gegengewicht zu seiner für eine künstlerische Realisierung gefährlichen Rolle als ethisches Sprachrohr interpretiert, haben Generationen von Lesern und Kritikern nicht daran gehindert, ihn als “heroic figure”¹⁵¹ zu verstehen, ja sie machen ihn für sie zu “the embodiment of all that is absurd and tragic and admirable in the idealism and simplicity of mankind.”¹⁵²

Wenn hier nun doch noch einmal auf eben diese lächerliche Seite Parson Adams’ eingegangen werden soll, so nicht, um einen Helden zu stürzen, sondern aus der Vermutung, daß in einer vielleicht weniger sentimental – oder weniger idealistischen – Zeit, in der das Lachen über das Lächerliche ein Lachen der Verachtung war, Funktion und Stellenwert des Lächerlichen auch im Falle eines positiven Helden andere waren als für einen modernen Leser. Fieldings Don Quijote-Konzeption deutet ebenso in diese Richtung wie beispielsweise eine Stelle in *Tom Tones*, wo es in X, 1 in der Warnung an den Leser unter anderem heißt:

The foibles and vices of men, in whom there is a great mixture of good, become more glaring objects from the virtues which contrast them [...].¹⁵³

Fielding kam es bei allen seinen “realistischen” Figuren – also bei denen, die keinen rein satirischen oder allegorischen Intentionen entsprangen – auf die “mixture” von Tugenden und Untugenden in einem Charakter an, aus didaktischen Gründen sowohl wie aus Gründen der Wahrscheinlichkeit, wie er auch in dem eben zitierten Kapitel erklärt:

If thou dost delight in these models of perfection, there are books enow written to gratify thy taste; but, as we have not, in the course of our conversation, ever happened to meet with any such person, we have not chosen to introduce any such here.¹⁵⁴

¹⁴⁹ *Der englische Roman*, p. 54.

¹⁵⁰ Sacks, *Fiction and the Shape of Belief*, p. 142.

¹⁵¹ Ethel M. Thornbury, *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic*, repr. (New York, 1966), p. 161.

¹⁵² *ibid.*

¹⁵³ Everyman Ed., II, p. 17.

¹⁵⁴ *ibid.*, p. 16.

Doch mußte Fielding wohl bei seinen Zeitgenossen, die vorwiegend an entweder heroische oder satirische Literatur gewöhnt waren, damit rechnen, daß sie – vor allem, wenn es sich um Literatur aus seiner Feder handelte – zu schnell und oberflächlich auf die jeweiligen Schwächen seiner Helden reagieren würden. Von Heartfree über Adams bis zu Tom Jones warnt er seine Leser, die satirischen Aspekte nicht überzubetonen. Kommt es ihm auf das Zusammenwirken aller Charakterzüge an, so interessiert den Interpreten, wie diese realisiert werden und welche Rolle sie innerhalb des *plot* im Sinne Cranes¹⁵⁵ spielen, das heißt besonders, wie sich ihr ethischer Stellenwert in der Struktur des Romans widerspiegelt.

Fieldings Modell für Adams – bekanntlich der ihm befreundete Rev. William Young – war selbst das, was man damals wohl einen *humorous character* genannt hätte. Seine einfache Herkunft, seine Gelehrsamkeit, sein Gebaren, "compounded of rustic manners and university culture"¹⁵⁶, wie Cross schreibt, seine große, ungefüge Gestalt, seine Angewohnheit, mit den Fingern zu schnalzen, seine schon groteske Geistesabwesenheit, über die es manche Anekdote gibt, seine Vorliebe für Bier und Tabak bis hin zu seiner Angewohnheit, ständig eine Aischylos-Ausgabe in der Tasche zu tragen – all diese Züge sind in die Figur Adams' eingegangen. Auch weiß man von Young, daß er weltfremd und in Gelddingen völlig sorglos war, dauernd in Schulden geriet und im Schuldgefängnis gelandet wäre, hätten Freunde ihn nicht davor bewahrt. Nicht zu Unrecht nennt Cross ihn einen "social misfit"¹⁵⁷, worunter das 18. Jahrhundert sicherlich einen Mann ohne *good breeding* verstanden hätte. Nun hatte Fielding verschiedentlich, besonders aber – wie bereits zitiert – im "Essay on Wit and Humour" von der "manifest Repugnancy between Humour and good Breeding"¹⁵⁸ gesprochen und in einem anderen Essay des *Covent-Garden Journal* "good Breeding [...] the very Bane of the Ridiculous, that is to say of all humorous Characters"¹⁵⁹ genannt. Im ersten der beiden Essays wird darüber hinaus "good Breeding" gleich im nächsten Satz als "the Art of conducting yourself by certain common and general Rules"¹⁶⁰ definiert, während es im anderen Essay in diesem Zusammenhang heißt: "Hence [as there are no Lectures on Good Breeding at University] the learned Professions produce such excellent Characters of Humour; and the Rudeness of Physicians, Lawyers, and

¹⁵⁵ R. S. Crane, "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*", *Critics and Criticism: Ancient and Modern* (Chicago, 1952).

¹⁵⁶ *The History of Henry Fielding*, I, p. 175.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 346.

¹⁵⁸ *Covent-Garden Journal*, No. 55, Jensen II, p. 63.

¹⁵⁹ No. 56, *ibid.*, p. 65.

¹⁶⁰ *ibid.*, p. 63.

Parsons, however dignified or distinguished, affords such pleasant Stories [...].“¹⁶¹

Good Breeding ist also, wie allein schon ein aufmerksamer Leser seiner Romane feststellen kann, ein weiteres Fieldingsches Schlüsselwort wie *good-nature* oder *ill-nature*, ja in der Tat mit ihnen oft in einem Atemzuge genannt. Während jedoch in den Romanen dieser Begriff wie auch die anderen seziert, getestet und durch präsentierte Charaktere und Handlungen mit Inhalt gefüllt wird, finden sich in Fieldings Essays präzise Definitionen, zum Beispiel in „An Essay On Conversation“ und im oben zitierten Aufsatz aus dem *Covent-Garden Journal*, die darauf hinauslaufen, daß

[...] whoever, from the Goodness of his Disposition or Understanding, endeavours to his utmost to cultivate the Good-humour and Happiness of others, and to contribute to the Ease and Comfort of all his Acquaintance, however low in Rank Fortune may have placed him, or however clumsy he may be in his Figure or Demeanour, hath, in the truest Sense of the Word, a Claim to Good-Breeding.¹⁶²

So wichtig äußere Regeln des Benehmens sind, so ausgehöhlt können sie werden, wenn sie nicht von *good-nature*, Toleranz und Verständnis bestimmt sind.

Lady Booby hatte kein Laster, das nicht mit *good breeding* vereinbar gewesen wäre – und sie hatte etliche. Wenn nun Fielding Parson Adams mit Youngs ungefügiger Gestalt, seinen riesigen Händen und seinem grotesken Gebaren ausstattete, so nicht, ohne ihn gleich bei seinem ersten Auftreten als „a Man of good Sense, good Parts, and good Nature“ und als einen „agreeable and valuable Companion“ zu schildern, so daß jeder spätere Eindruck im Lichte dieser Charakterisierung empfangen wird. Ja, der Erzähler tut noch ein übriges. Während nämlich die groteske Häßlichkeit einiger der satirischen Charaktere – zum Beispiel Mrs. Tow-wouses oder Parson Trullibers – in direktem Bezug zu ihrem unschönen Charakter stehen, werden nun Adams' ungehobeltes Aussehen und sein oftmals exzentrisches Benehmen nicht nur als bloße Äußerlichkeiten gewertet, hinter denen sich die Qualitäten eines wahren Gentleman offenbaren, sondern sie werden ebenfalls mit seinem Charakter rhetorisch gekoppelt. Die erste ausführlichere Beschreibung seines Äußeren bezieht nämlich – in sehr vager Form – seinen Gesichtsausdruck mit ein, von dem man vorher nur gehört hatte, er sei sehr ernsthaft:

He had on a Night-Cap drawn over his Wig, and a short great Coat, which half covered his Cassock; a Dress, which added to something comical enough in his Countenance, composed a Figure likely to attract the Eyes of those who were not over-given to Observation.¹⁶³

¹⁶¹ *ibid.*, p. 67.

¹⁶² *Miscellanies* I, p. 178, zit. nach Miller, *Fielding's Miscellanies*, p. 173.

¹⁶³ Wesleyan Ed., p. 73.

Erst sehr viel später und an anderer Stelle erfährt der Leser, was mit diesem Komischen in seinem Gesichtsausdruck gemeint gewesen sein kann. Nachdem Adams gerade noch Fanny vor der Vergewaltigung hatte retten können (II, 9), meditiert er darüber, was nun zu tun sei. Sein Schweigen und die Dunkelheit und Einsamkeit des Ortes erschrecken Fanny aufs Neue, "as she had not Light enough to discover the Age of *Adams* and the Benevolence visible in his Countenance"¹⁶⁴. Auch wenn dem Leser diese Parallele entgangen sein sollte, so wirkt sie für ihn möglicherweise unbewußt als rhetorisches Signal, so daß er Adams' komisches Äußeres fortan nie getrennt von seiner Benevolenz sehen wird. Für die Figuren des Romans jedoch, auf ihre eigene Beobachtung und auf ihre eigenen Wertmaßstäbe angewiesen, wird entweder Adams' Benevolenz oder aber sein komisches Aussehen zum Kriterium der Beurteilung, das heißt sie werden ihn verehren oder über ihn – und seine Benevolenz – lachen.

Man muß aber noch weiter differenzieren. Ein Teil seines komischen Aussehens geht auf Adams' schäbige und unordentliche Kleidung zurück. Nun ist er schäbig gekleidet, weil er sehr arm ist. Daß er so arm ist, hat seine äußeren Gründe in den unwürdigen Lebensumständen, denen er als Unterpfarrer ausgesetzt ist, und in den hohen Lebenshaltungskosten, seine inneren Gründe in seiner Integrität und seiner selbstverständlichen Hilfsbereitschaft. Wer ihn daher verachtet, wie die Boobys zum Beispiel, der zeigt nicht nur einen Mangel an sozialer Einsicht und sozialer Verantwortung oder – ist er selbst ohnmächtig – an Nächstenliebe, sondern er verachtet gleichzeitig jenes Christentum der Armut und Nächstenliebe, unter dem Adams angetreten ist. Adams' unordentliche Kleidung jedoch ist wohl eher ein Indiz von mehreren für seine Gleichgültigkeit gegenüber seiner eigenen Erscheinung, wie auch für die übergroße Eile, in der er sich ständig befindet. Dieser Eile schreibt der Erzähler auch seine erstaunliche Vergeßlichkeit zu¹⁶⁵, obwohl zu vermuten ist, daß diese ebensosehr eine Folge seiner gelehrten Neigungen ist. Was immer Adams tut, er tut es impulsiv und schnell, und Planung, Überlegung, Weitsicht oder Umsicht sind nicht seine Sache. Wenn er auf einen Fluß stößt, wadet er hindurch, ohne die Furt zu sehen, er findet kein Gasthaus, weil er nicht richtig um sich sieht (II, 2), er ist im wahrsten Sinne des Wortes kurz-sichtig, was die ihn umgebende Realität anbetrifft. Die Intensität seiner Beschäftigung mit der antiken Geisteswelt, die zu Lasten seines Wirklichkeitssinnes geht, wie auch seine christlich optimistische Weltsicht sind bei ihm genauso eine Temperamentssache wie die Intensität, mit der er ißt, trinkt, raucht, argumentiert oder sich schlägt.

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 140.

¹⁶⁵ vgl. *ibid.*, p. 94.

Der Vergleich mit Don Quijote muß einmal mehr gezogen werden. Wie jener Ritter von der traurigen Gestalt ist dieser Ritter der komischen Gestalt in höchstem Maße gutherzig und tapfer. Wie jener lebt jedoch auch er in einer idealisierten Welt, die ihm den Blick für die Realität trübt. Seine geistigen und geistlichen Studien liefern ihm Handlungs- und Urteilskriterien, die ihn – wie Don Quijote – schmerzlichen Konflikten mit der Welt aussetzen. Natürlich – und dies ist immer wieder geschrieben worden – verkörpern Don Quijote und Parson Adams das vielleicht nie erreichbare, aber immer anzustrebende Ideal der Humanität, und ihr Scheitern ist letztlich das Scheitern der Realität am Ideal. Wenn aber die Verfechter dieses Ideals die Realität aus den Augen verlieren, wenn sie der Welt und sich selbst gegenüber mehr oder minder blind sind, dann kann ihr Auftreten – ob tragisch oder komisch gesehen – unter Umständen für die Welt auch recht gefährlich werden.

Don Quijote hinterläßt eine Spur der Verwüstung – Adams' Blindheit, ganz anders konzipiert, hat andere Folgen, aber die dem komischen Roman innewohnende Gesetzmäßigkeit, die schließlich immer alles zum Guten wendet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch Adams' Haltung potentielle Gefahren in sich birgt. Zu fragen wäre demnach, ob Adams' Unkenntnis der Welt, seine Selbsttäuschung und seine Eitelkeit in einer solchen Weise aktualisiert werden, daß der Leser noch zu einer weiteren Schlußfolgerung kommen kann als J. B. Priestley, wenn er schreibt:

[...] yet beneath our author's ironic presentment of such things there is to be discovered a certain note of warning that might be interpreted in some such words as these: Here, in this creature, as innocent as a child, pure in heart and flawless in his motives, there is still the weakness of our erring humanity; elaborate selfdeception and vanity; and as for you, now priding yourself on your superior sagacity, examine your heart to discover whether there is that in you which will reduce your affectation and restless vanity to nothing but food for easy, kindly laughter; and if not ...¹⁶⁶

Bereits Adams' erste Handlung (I, 3), sein Angebot an die Boobys, Joseph in Latein zu unterrichten, damit diese ihm dann eventuell eine weitere Ausbildung und eine höhere Stellung zukommen lassen könnten, ist symptomatisch für Adams' Weltfremdheit. Weder stellt sich ihm die Frage, was Joseph mit Latein anfangen soll, noch wieso sich Sir Thomas, der Adams aus Snobismus nie zu sich vorläßt, gehalten sehen sollte, einen brauchbaren Diener intellektuell zu fördern. Slipslops Hinweis, daß sich Lady Booby ebensogut von einem Paar ihrer grauen Stuten wie von Joseph trennen könnte, erläutert deutlich die Erfolgchancen eines solchen Projekts.

Das letzte Kapitel von Buch II zeigt schließlich noch die Folgen, die Adams' gutgemeintes Angebot hätte haben können. Es führt gleich zwei

¹⁶⁶ *The English Comic Characters*, repr. (London, 1963), pp. 100–1.

Fälle vor, in denen Söhne einfacher Eltern auf die Versprechungen des "Squire" hin (auf den auch Adams hereingefallen war) eine ihrem Stande unangemessene Schulbildung erhalten hatten, dann jedoch, da der gute Herr sein Versprechen nicht einlöste, sozial entwurzelt, zu keiner Arbeit richtig ausgerüstet, auf die schiefe Bahn gerieten und verkamen. Obwohl diese Beispiele – neben anderen – in erster Linie als Warnung vor dem gedacht sind, was Fielding in seinem "Essay on the Knowledge of the Characters of Men" den "promiser" nennt, veranschaulichen sie doch gleichzeitig, welche Vorsicht geboten ist, wenn die Existenz eines Menschen von einem solchen Eingriff in sein Leben abhängt. Daß Parson Adams' pädagogische Fähigkeiten, auf die er sich so viel zugute hält, in der Szene mit seinem Sohn Dick (IV, 9) in einem sehr komischen Licht erscheinen, sei nur am Rande bemerkt.

Parson Adams' nächster Auftritt in I, 14, der für Joseph gerade rechtzeitig – sozusagen als Akt der Vorsehung – stattfindet, ist die Folge seiner Annahme, daß er neun Bände seiner Predigten in London veröffentlichen könne. Zwar ist seine Geldnot ausreichendes Argument für einen solchen Versuch, jedoch wird immer wieder deutlich gemacht, für wie ausgezeichnet er seine Predigten hält. So erscheint ihm schon ein Band die erforderliche Sicherheit zu bieten, um sich von Tow-ouse drei Guineen zu leihen – eine Ansicht, die dieser allerdings nicht teilt. Das "Fach"-Gespräch mit Barnabas in I, 16 hätte Adams wohl über die eigentliche Marktlage aufklären können, aber in seiner Eitelkeit, die deutlich zu Tage tritt, hält er Barnabas nur für neidisch. Waren es also Unkenntnis und – zumindest teilweise – Eitelkeit, die Adams auf den Weg brachten, so ist es seine Vergeßlichkeit, die ihn Joseph als Begleiter mitgibt, denn da die Predigten zu Hause geblieben waren, kann er selbst auch wieder umkehren.

Von nun an, das heißt von seinem ersten Auftreten außerhalb seiner Gemeinde in I, 14 bis etwa zum Ende des zweiten Buches, werden Adams' Zerstreutheit, Vergeßlichkeit, Weltunerfahrenheit und Impulsivität strukturbestimmend. Die Reisenden – ob vereint oder getrennt – treffen nicht zufällig auf ihre Abenteuer wie etwa im pikaresken Roman, sondern sie, das heißt spezieller Adams, suchen sie quasi auf oder fordern sie heraus. Die Frage nach der Kausalität, die sich im pikaresken Roman nicht stellt, führt den Leser immer wieder zu Parson Adams zurück. Ein Nachvollzug der "Handlung" wird zeigen, was gemeint ist.

Da Adams beim Aufbruch nach Hause vergißt, das Futter für sein Pferd mitzubezahlen, das man daraufhin einbehält, ist Joseph wieder auf sein Glück angewiesen – diesmal in Gestalt von Mrs. Slipslop, die ihn auslöst. Adams setzt mit Slipslop die Reise in der Kutsche fort, während Joseph zu Pferd zu folgen versucht. Da Adams jedoch versäumt hatte, ihn auf die Eigenarten des Pferdes aufmerksam zu machen, das sich mit Vorliebe uner-

wartet hinzuknien pflegt, wird Joseph beim Fallen verletzt. Während Joseph schließlich den Weg in der Kutsche fortsetzt, vergißt Adams das Pferd und geht zu Fuß weiter, hält einen Wettlauf mit der Kutsche ab, deren Insassen ihn auf seinen Irrtum aufmerksam machen wollen, und verläuft sich schließlich "where [...] it was just barely possible for a human Creature to miss his Way. This Track however did he keep, as indeed he had a wonderful Capacity at these kinds of bare Possibilities."¹⁶⁷

Dieser Irrtum eröffnet nicht nur wieder neue Möglichkeiten, andere Menschen zu treffen, damit die Reihe menschlicher Verhaltensweisen um neue Beispiele bereichert werden kann, sondern er führt auch Adams rechtzeitig zu Fannys Rettung herbei. Wieder – Adams spricht dies aus – scheint die göttliche Fügung im Spiel zu sein, auf die sich beide weiterhin verlassen wollen. "Be of good cheer, Damsel, and repose thy Trust in the same Providence, which hath hitherto protected thee, and never will forsake the Innocent"¹⁶⁸, rät Adams und dies zu guter Zeit, denn gleich darauf werden beide gefangen und vor den Richter gezerrt.

Die Szene ihrer Gefangennahme hat fast symbolischen Charakter: die Unschuld, die der Gemeinheit hilflos ausgeliefert ist und auf die niemand hört. Adams' Gesichtsausdruck, den der Leser mit benevolent assoziiert, sagt beim Mob gegen ihn aus: "they all agreed, *he had the most villainous Countenance they ever beheld [...]*."¹⁶⁹ Nichts kann ihm angesichts der Vorurteile, der Ignoranz, Unfähigkeit und Korruption helfen, alles, was normalerweise für ihn sprechen sollte – seine Soutane, sein Aischylos, seine Armut – wird gegen ihn verwandt, bis schließlich einer der zufällig anwesenden Grundbesitzer ihn wiedererkennt. Nachdem am folgenden Tage die Fügung in Gestalt eines Gewitters Adams, Fanny und Joseph im selben Gasthaus vereinigt hat, scheint alles gut zu gehen. Die nächste Kalamität stellt sich jedoch sofort ein, als die Rechnung kommt, die trotz der "immense Quantity of Ale which Mr. *Adams* poured in"¹⁷⁰ zwar bescheiden, aber für Adams' sechseinhalb Pennies zu hoch ist. Zwar schlägt Adams' Versuch, bei seinem (Amts-)Bruder Trulliber Geld zu leihen, fehl, jedoch hätte die Wirtin ihn – im Glauben, er sei Trullibers Bruder – gehen lassen, wenn sie nicht, in der Absicht, Adams' *vergessenen* Mantel von Trulliber zu holen, Aufklärung über ihren Irrtum erhalten hätte.

Diesmal tritt die Fügung, die Adams auslöst, in der Rolle eines armen Hausierers auf, der auch später noch einmal diesen Part übernehmen wird. Auffällig ist, wie Adams, dem Angebot des Hausierers folgend, diesem ohne

¹⁶⁷ Wesleyan Ed., p. 130.

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 141.

¹⁶⁹ *ibid.*, p. 142.

¹⁷⁰ *ibid.*, p. 161.

zu zögern seinen letzten Pfennig abnimmt. Das nächste Kapitel, dessen Überschrift direkt auf Adams' Unerfahrenheit anspielt (II, 16), bringt auch die nächste Rechnung – diesmal, weil Adams auf den großen "promiser" hereingefallen war. Der Wirt erweist sich als freundlich und über einem weiteren Bier, das Adams mit einer fast stereotypen Redewendung – "rather for the Pleasure of such worthy Company than for the Liquor"¹⁷¹ – annimmt, gerät er mit seinem Wohltäter prompt in einen Streit, der, so die Kapitelüberschrift, fast zu einer Katastrophe geführt hätte. Auf dieses Streitgespräch wird noch zurückzukommen sein. Die folgenden Abenteuer mit Ausnahme der Begegnung mit Mr. Wilson, welche eine Sonderstellung einnimmt, scheinen dann aber wirklich den Wanderern zu begegnen und nicht umgekehrt. Erwägt man jedoch, ob ein Lebenskundiger die Einladung des "roasting Squire" angenommen hätte, nachdem dieser so unmißverständliche Beweise seiner böartigen Disposition geliefert hat, so erscheinen auch die der Jagd-Szene folgenden Mißhelligkeiten nicht ganz von Adams' Weltfremdheit zu trennen zu sein. Der *deus ex machina* erscheint diesmal ausgerechnet in der Person des unerfreulichen Peter Pounce. Erst als Adams wieder heil in seiner Gemeinde angekommen ist und nun nicht mehr als Wanderer und quasi Privatperson, sondern als Verwalter seines Amtes, als Pfarrer auftritt, haben auch seine Schwächen keine strukturelle, sondern allein noch thematische Bedeutung¹⁷².

Rückblickend kann man also sagen, daß sich aus Adams' Stärken wie Schwächen der Kausalnexus der Wanderungs-Handlung herleitet. In dem Maße, in dem seine impulsive Güte und Hilfsbereitschaft Josephs und Fannys Heimreise beschützt, unterstützt und fördert, wirken seine Kurzsichtigkeit, Schusseligkeit und Weltfremdheit als retardierende Elemente, da sie die Reisenden in Situationen bringen, die dem glatten Ablauf der Reise hinderlich, ja gefährlich werden. Nun ließe sich zwar einwenden, daß das *plot* solche retardierenden Momente notwendig fordert, da sich bei einer geradlinig schnell verlaufenden Reise die *vanity-affectation-hypocrisy*-Thematik mit all ihren Facetten nicht entfalten könnte. Daß es darüber hinaus genauso notwendig ist, die Reisenden arm, hilflos und naiv zu machen, damit sich an ihnen die fundamentale Gottlosigkeit der Welt hinter dem mehr oder minder schönen Schein beweisen kann. Dieser Einwand wäre völlig berechtigt, jedoch wäre die etwa von ihm abgeleitete Schlußfolgerung, daß Adams' Charakterzüge zwar entsprechend dieser

¹⁷¹ *ibid.*, p. 177.

¹⁷² Zu der letzten großen und komischen Szene in Booby Hall in IV, 14, in die zwar alle Beteiligten verwickelt sind, zu der aber Adams' "Goodness" und seine "Inadvertency", wie die Überschrift es nennt, komplizierend beitragen, siehe Mark Spilkas interessante Theorie in "Comic Resolution".

strukturellen Notwendigkeit eingesetzt würden, daher aber in sich selbst nicht satirisches Objekt seien, voreilig.

Die alte Problematik, die von *Jonathan Wild* bis zu *Amelia* eines von Fieldings Zentralthemen ist – nämlich das Verhältnis von *goodness* zu *prudence* – ergibt sich auch hier. Mit ihr verknüpft ist die Frage der Kontrollierbarkeit der Impulse, der emotionalen Spontaneität, der Notwendigkeit der *discretion* in einer Welt, in der sich das und der Gute schützen müssen. Heartfree in Ansätzen, Tom Jones und – in bestimmter Ausprägung – auch Booth, verkörpern beispielhaft jenen Mangel an *prudence* und *discretion*, der nicht nur dem Individuum selbst schadet, sondern das Böse in der Welt darüber hinaus bestärkt, indem er es ihm leicht macht. Das "Exordium" im 1. Kapitel von *Amelia* formuliert noch einmal ganz deutlich Fieldings Einstellung zu diesem Problem:

To speak a bold truth, I am, after much mature deliberation, inclined to suspect, that the public voice hath, in all ages, done much injustice to Fortune, and hath convicted her of many facts in which she had not the least concern. I question much, whether we may not, by natural means, account for the success of knaves, the calamities of fools, with all the miseries in which men of sense sometimes involve themselves, by quitting the directions of Prudence, and following the blind Guidance of a predominant passion; [...].¹⁷³

Daß auch Adams in diese Kategorie von Figuren gehört, wird deshalb oft übersehen, weil er von der neueren Kritik meistens oder immer als komischer Charakter in dem Sinne interpretiert wird, daß seine Schwächen ihn an dem allgemeinen menschlichen Dilemma teilhaben lassen und "the flow of sympathy" zwischen Charakter und Leser, wie Mark Spilka es nennt¹⁷⁴, garantieren. Es gibt jedoch eine ganze Reihe von Indizien dafür, daß Adams' "Hauptdefekt", seine literarisch determinierte Weltsicht, mit seiner wissenschaftlichen und vielleicht auch spirituellen Hoffart gekoppelt ist, die sie, überspitzt formuliert, schuldhaft und zum satirischen Objekt macht.

Das 17. Kapitel des II. Buches liefert ein einschlägiges Beispiel. Der freundliche Gastwirt, der schon aus Respekt vor der Geistlichkeit Adams' Schulden zu stunden gewillt ist, klärt diesen zunächst über den wahren Charakter des "promising Squire" auf, ein Ungeheuer, von dem Adams noch nie gelesen hat. Adams entschuldigt jedoch seinen Irrtum mit den "Symptoms of that *bona Indoles*, that Sweetness of Disposition which furnishes out a good Christian"¹⁷⁵, die jener im Gesicht zur Schau trage. Der Wirt, als erfahrener, weitgereister Seemann, hält jedoch nichts von der Verlässlichkeit der menschlichen Physiognomie, in der er höchstens nachschauen würde, ob jemand die Pocken gehabt habe. Dieser unehrerbietige Widerspruch trifft Adams' Eitel-

¹⁷³ *The Works*, ed. Leslie Stephen, vol. III, p. 3.

¹⁷⁴ "Comic Resolution", R. Paulson (ed.), *Fielding*, p. 68.

¹⁷⁵ Wesleyan Ed., p. 180.

keit, und er vergleicht seine imaginativen Reisen zu den Schauplätzen seiner klassischen Autoren vorteilhaft mit den bloß wirklichen Reisen des Wirtes, die ihn gelehrt haben, "that Nature generally imprints such a Portraiture of the Mind in the Countenance that a skilful Physiognomist will rarely be deceived."¹⁷⁶ Zur Illustration erzählt er eine Anekdote um Sokrates aus Ciceros *Tuskulanischen Gesprächen*, die keiner kennen könne, wenn er sie nicht gelesen habe.

'Well Master,' said the Host, 'and what signifies it whether a Man knows it or no? He who goes abroad, as I have done, will always have opportunities enough of knowing the World, without troubling his head with *Socrates*, or any such Fellows.' – 'Friend', cries *Adams*, 'if a Man would sail round the World, and anchor in every Harbour of it, without Learning, he would return home as ignorant as he went out.' 'Lord help you,' answered the Host, [...].¹⁷⁷

Das Gespräch kommt dann auf den Handel und spitzt sich zu einem Streit darüber zu, ob Handel oder Gelehrsamkeit wichtiger sei. Mit einer gewissen Berechtigung weist der Wirt darauf hin, daß in einem Lande ohne Handel auch die Pfarrer nicht das Notwendigste zum Leben, zum Anziehen und Essen hätten. Darauf erwidert Adams mit Vehemenz:

'[...] there is something more necessary than Life itself, which is provided by Learning. I mean the Learning of the Clergy. Who clothes you with Piety, Meekness, Humility, Charity, Patience, and all the other Christian Virtues? Who feeds your Soul with the Milk of brotherly Love, and diets them with all the dainty Food of Holiness, [...]?'¹⁷⁸

Die den Streit abschließende Feststellung des Wirtes, daß er sich nicht erinnern könne, "ever to have seen such Clothing or such Feeding"¹⁷⁹, reflektiert nicht nur seine durch und durch prosaische Natur, sondern auch den Zustand der Welt, die hier satirisches Objekt ist. Letztlich ist sie aber auch ein Kommentar zu Adams' Hitzigkeit, die von "Meekness", "Humility" und "Patience" recht weit entfernt ist.

Grundsätzlich ist natürlich der ganze Streit absurd. Jedoch sind die von der Praxis diktierten Ansichten des Wirtes, der als Anti-Walpole-Mann und Whig viele von Fieldings eigenen Meinungen ausspricht, vernünftig, wenn auch gänzlich ungeistig. Adams dagegen zeigt sich einmal mehr als unfähig und unwillig, die Welterfahrenheit eines anderen zu akzeptieren, die praktischen und die geistigen Bereiche zu trennen, sondern er versucht sogar, den anderen im Angesichte seiner eigenen Niederlage zu belehren. Diese Unbelehrbarkeit ist die Unbelehrbarkeit Don Quijotes. Beide glauben fest an ihre Gespenster – und wenn sich auch die Erscheinung in III, 2 harmlos als eine

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 182.

¹⁷⁷ *ibid.*

¹⁷⁸ *ibid.*, p. 183.

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 184.

Gruppe von Schafdieben aufklärt, so murmelt Adams nichtsdestoweniger, "[that] he was convinced of the truth of Apparitions for all that."¹⁸⁰

Besonders deutlich zeigt sich diese Unbelehrbarkeit natürlich in der berühmten "Ertrink-Szene" in IV, 8, in der Adams' professioneller christlicher Stoizismus angesichts der Nachricht, daß sein Lieblingssohn ertrunken sei, völlig zusammenbricht. Die Nachricht erweist sich als falsch und Adams' Freude "was now as extravagant as his Grief had been before". Kaum haben sich die Wogen der Emotion gelegt, als Adams fortfährt, Joseph über die Beherrschung der Leidenschaften zu belehren. Diesem geht nun endlich die Geduld aus und er weist auf die zurückliegende Szene hin. Sofort erregt sich Adams wieder: "Boy, 'reply'd Adams, raising his Voice, 'it doth not become green Heads to advise grey Hairs –"¹⁸¹. Er findet immer extravagantere Entschuldigungen für sein Verhalten und Argumente für Josephs Irrtum, bis schließlich Mrs. Adams eingreift und ihm praktisch erklärt, daß er Unsinn rede.

Genauso wenig, wie die Weltsicht, die Adams seiner Lektüre verdankt, der Realität entspricht, genauso wenig besteht "the goodness inculcated by preaching and virtuous maxims [...] the test of real life."¹⁸² Die Leidenschaftlichkeit jedoch, mit der er seine Theorien auch noch angesichts ihrer Widerlegung verteidigt, ist nicht nur auf seine Impulsivität, sondern weitgehend auch auf seine berufliche Eitelkeit zurückzuführen, die allenthalben in *Joseph Andrews* ironisch bloßgelegt wird, am deutlichsten natürlich in der Erzählung von Mr. Wilson. *Vanity* ist einer der Schlüsselbegriffe in diesem Bericht, und nachdem Mr. Wilson einige allgemeine theoretische Bemerkungen über diese "worst of Passions" gemacht hat, die in der Feststellung enden, "[that] the vain Man seeks Pre-eminence", fängt Adams an, nach seiner Predigt wider die Eitelkeit zu suchen, die er für ein Meisterwerk hält:

'Fie upon it, fie upon it,' cries he, 'why do I ever leave that Sermon out of my Pocket? I wish it was within five Miles, I would willingly fetch it, to read it to you. [...] I am confident you would admire it: Indeed I have never been a greater Enemy to any Passion than that silly one of Vanity.'¹⁸³

Eine ähnliche, überdeutliche Stelle findet sich in III, 5, als Joseph Adams als den besten Schulmeister in der ganzen Grafschaft bezeichnet, was Adams in

¹⁸⁰ *ibid.*, p. 196.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 310.

¹⁸² James Sutherland, *English Satire*, zit. nach Maurice Johnson, *Fielding's Art of Fiction*, p. 79. Vgl. die Interpretation in chap. IV ("A Comic Mythology"), die auf die ironische Analogsetzung der biblischen Opferung Isaacs durch Abraham hinweist.

¹⁸³ Wesleyan Ed., p. 214.

aller Bescheidenheit akzeptiert und noch auf die nächste Grafschaft ausweitete, "but *gloriarī non est meum*." "¹⁸⁴

Auch wenn ihn diese Leidenschaft – oder dieser *humour* – nicht ernstlich moralisch gefährden kann, da *good-nature* seine alle Schwächen ausbalancierende Grundeigenschaft ist, die ihrerseits mit der Heftigkeit einer *ruling passion* alle anderen Eigenschaften überrollt (symbolisch dargestellt an dem ins Feuer geworfenen Aischylos in II, 12), so kann sie ihm doch ganz praktisch gefährlich werden, wenn sie von Menschenkennern benutzt wird, um ihn zu manipulieren. Beispielhaft dafür ist der Doktor in der "roasting"-Szene (IV, 7), der – als "the gravest, but most mischievous Dog of all" ¹⁸⁵ – Adams, die Kirche und die Armut in einer pompösen Rede lobt, dann angesichts der zumeist albernen Amusements der Gesellschaft auf eine Zerstreuung des Sokrates zu sprechen kommt, die einem Weisen eher ansteht, und schließlich Adams unschwer dazu überredet, die Rolle des Sokrates selbst zu übernehmen und eine seiner Predigten vorzulesen. Das Spiel endet natürlich damit, daß sich Adams' Platz auf dem Thron der Ehre, zu dem er anschließend geführt wird, als Wasserschüssel und Falle entpuppt.

Gereichen Eitelkeit und mangelnde Menschenkenntnis hier nur Adams selbst zum Schaden, so illustriert II, 8, zu welchen Resultaten diese Eigenschaften im öffentlichen Leben führen können. Adams' "notable Dissertation [...] wherein that Gentleman appears in a political Light", wie die Überschrift zu diesem Kapitel verheißt, wird vom Erzähler am Ende des vorhergehenden Kapitels als "the most curious in this, but perhaps in any other Book" bezeichnet. Dieses Kapitel verdiente es, vollständig zitiert zu werden, denn es ist ein Musterbeispiel ironischer Präsentation. Es könnte in der Tat völlig für sich stehen als Satire auf die politische Situation auf dem Lande, besonders auf die Wahlmanipulationen – mit Parson Adams als ironischer *persona* des Autors, der sich hinter der Maske des Naiv-Gutgläubigen im Sinne einer erweiterten Tadel-durch-Lob-Technik verbirgt. Im Zusammenhang gesehen, verliert Adams' Charakterisierung der Situation zwar nichts von ihrer indirekten Satire, reflektiert jedoch gleichzeitig die echte Naivität des Mannes, der sich unwissentlich zum Werkzeug politischer Intrigen macht.

Immer im thematischen Kontext der Tapferkeit und Vaterlandsiebe, erzählt Adams dem "brave Gentleman", wie auch er um seines Gewissens willen gelitten habe, denn obwohl er nur ein armer Pfarrer sei, sei er doch ein ehrlicher Mann "and would not do an ill Thing to be made a Bishop" ¹⁸⁶. Über einen seiner Neffen nämlich, Ladenbesitzer und Ratsherr (Alderman),

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 230.

¹⁸⁵ *ibid.*, p. 249.

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 132.

auf den Adams absoluten Einfluß hatte, geriet er in den Strudel politischer Korruption. Zunächst versuchte der Rektor, dessen Unterpfarrer er war, ihn dahingehend zu erpressen, daß er seinen Neffen zur Stimmabgabe für die Kandidatur eines Colonel Courtley veranlassen möge.

‘Indeed, it looks like extreme Vanity in me, to affect being a Man of such Consequence, as to have so great an Interest in an Alderman; but others have thought so too, [...]’¹⁸⁷

Adams weigerte sich jedoch, da er seinen Neffen bereits für Esquire Fickle gewonnen hatte, der sich für die “Kirche in Gefahr” einsetzen wollte. Zwar gewann der Squire die Kandidatur, Adams dagegen verlor sein Amt und mußte außerdem erleben, daß sein Kandidat weder selbst in die Kirche ging, noch nach seinem Aufrücken ins Parlament jemals die Kirche erwähnte. Darüber hinaus unterstützte er anschließend selbst die Kandidatur Courtleys: “that very identical Mr. *Fickle*, who had formerly told me, the Colonel was an Enemy to both the Church and State, had the Confidence to sollicite my Nephew for him [...]”¹⁸⁸

Courtley bot Adams auch eine Stelle als Regimentspfarrer an, die dieser aber ausschlug, da er sich bereits für Sir Oliver Hearty entschlossen hatte, der ihm erzählt hatte, er würde alles für sein Vaterland opfern. Leider wurde er von seiner Jagdleidenschaft an der Ausübung seiner Pflichten völlig gehindert, so daß er in fünf Jahren nur einmal im Haus erschien.

‘However, he was a worthy Man, and the best Friend I ever had: for by his Interest with a Bishop, he got me replaced into my Curacy, and gave me eight Pounds out of his own Pocket to buy me a Gown and Cassock, and furnish my House.’

Adams unterstützte ihn bis zu seinem Tod und übertrug seine Unterstützung dann auf den Käufer der Güter Heartys, Sir Thomas Booby.

‘He was then a young Gentleman just come from his Travels; and it did me good to hear him discourse on Affairs, which for my part I knew nothing of. If I had been Master of a thousand Votes, he should have had them all.’

Booby erwies sich als eifriger Parlamentarier, der stundenlange Reden hielt, aber leider niemals irgendjemanden zu seiner Meinung bekehren konnte – “*Non omnia possumus omnes*.”¹⁸⁹ Leider konnte auch er sein Versprechen, Adams eine Pfründe zu verschaffen, nicht halten, ferner hinderten ihn dringende Geschäfte, Adams zu sich vorzulassen. In seiner Dankbarkeit ließ er jedoch Adams freizügig zu Küche und Keller zu.

Seit dem Tode seines Neffen nun hat Adams zwar keinen direkten Einfluß mehr, jedoch versäumt er beim Herannahen einer Wahl niemals, von der Kanzel herab entsprechende Hinweise zu geben. Sir Thomas und all die

¹⁸⁷ *ibid.*

¹⁸⁸ *ibid.*, p. 133.

¹⁸⁹ Dieses und die beiden vorhergehenden Zitate *ibid.*, p. 134.

anderen ehrenwerten Herren der Nachbarschaft haben Adams dafür auch seit fünf Jahren schon die Ordinierung seines ältesten, fast dreißigjährigen Sohnes versprochen,

‘who [...] hath an infinite Stock of Learning, and is, I thank Heaven, of an unexceptional Life; tho’ as he was never at an University, the Bishop refuses to ordain him. [...] if Providence should throw it in his way, to be of as much consequence in a public Light, as his Father once was, I can answer for him, he will use his Talents as honestly as I have done.’¹⁹⁰

Es wäre müßig sich zu fragen, ob dieses Kapitel völlig mit dem in Einklang steht, was wir bis jetzt von Adams, seinem Charakter und seiner Intelligenz wissen. Offensichtlich formuliert dieses ironische Bravourstück einen, respektive zwei politische Mißstände – Wahlkorruption¹⁹¹ und unangemessenen politischen Einfluß des Klerus – die Fielding schon immer ein Ärgernis waren und die er immer wieder satirisierte. Daß er aber überhaupt Adams zum Mittelpunkt dieser Satire macht und damit Unschuld, Korruption, Gutgläubigkeit, Ignoranz und politische Manipulation in Zusammenhang bringt, verweist auf die latente Gefährlichkeit eines eitlen und weltfremden Mannes an solcher Stelle, sei seine Absicht auch noch so lauter¹⁹².

Im Rahmen der komischen Adams-Satire ist Adams’ Wirken freilich harmlos. Zwar ist er manipuliert und bestochen worden – was er selbst nie einsehen würde – aber die für eine Wahl in Frage kommenden Kandidaten stehen einander an Unfähigkeit in nichts nach, und so läuft am Ende alles aufs Gleiche hinaus. Dieses Kapitel liefert aber nicht nur einen deutlichen Hinweis auf Charaktergestaltung und Charakterkonzeption der Figur Adams’ in thematischer Hinsicht, sondern veranschaulicht auch am besten die Funktion der doppelten ironischen Perspektive, die für Fieldings Ironie so typisch ist. Immer wieder begegnet man den ironischen “Deuterfiguren“, deren eigene Schwächen, mehr oder minder stark satirisiert, gleichzeitig dazu verwendet werden, die gleichen oder andere Schwächen bei anderen satirisch aufzudecken. Natürlich schwankt der Grad der satirischen Intensität in beiden Richtungen – je nach Wichtigkeit des satirisierten Objekts. Während die auf ihre satirische Funktion reduzierten satirischen Charaktere – vor allem außerhalb der Romane – letztlich auf ihren rhetorischen Ursprung zurückzuführen sind, treten dann in den Romanen – der zugrunde liegenden mimetischen Intention entsprechend – komplexere Charaktere hinzu, die, als *mixed characters*, nicht mehr rein satirisches Objekt sein können. Da aber ihre lächerlichen oder bösen Beimischungen nach wie vor unter die

¹⁹⁰ *ibid.*, p. 135.

¹⁹¹ Vgl. zum Beispiel auch Fieldings Komödie *Don Quixote in England* (1733).

¹⁹² Vgl. die Analyse und leicht abweichende Interpretation dieses Berichts bei Levine, *Dry Mock*, besonders p. 140.

Jurisdiktion des Moralisten fallen, erlauben diese Charakterkomponenten die gleiche ironische Technik wie die einfacher konstruierten satirischen Charaktere. In diesem Falle vereinigt der mimetisch gesehen gemischte Charakter in sich die ironische Funktion dessen, was man einen ambivalenten Charakter nennen könnte, der als satirisierendes Subjekt und satirisiertes Objekt die moralische Dimension der Fiktion erweitert, aber auch ironisch kompliziert, während er gleichzeitig – wie etwa Parson Adams – moralische Normen setzen kann, die als Prüfstein der Satire dienen.

4.7.2 Joseph Andrews: der menschliche Held

Welche Rolle spielt aber nun Joseph Andrews, der schließlich der Titelheld des Romans ist? Die Literaturkritik sieht ihn gern als lächerlich keuschen, tugendhaften Simpel, als ironisches Pendant zu Pamela¹⁹³ – und damit als eine Figur, die ohne die Führung von Parson Adams hilflos stranden müßte. Ein Blick auf Josephs Äußerungen und Handlungen, sowie auf seinen Einfluß auf die Handlungsstruktur muß jedoch zu einer Revision dieser Ansicht führen.

Schon in den ersten parodistischen Kapiteln, in denen Josephs Tugend und seine Eitelkeit ironisiert werden, läßt sich ein positiver Wesenskern nicht verkennen. Ist auch seine Keuschheit vorläufig eher "angelernt" und scheint sie auch zunächst einer gewissen Selbstgefälligkeit nicht zu entbehren, so macht doch seine Beliebtheit bei allen Mitgliedern des Hauses Booby deutlich, daß es sich um eine harmlose spirituelle Eitelkeit handelt, die seiner bereits durch seine Erscheinung ausgedrückten *gentility* keinen Abbruch tun kann. Bereits an dieser Stelle läßt sich thesenhaft formulieren, daß Joseph in dem Maße an Statur gewinnen wird, in dem es ihm gelingt, sich von Adams' Schwächen zu emanzipieren. Seine grundsätzliche *good-nature* und seine Ehrlichkeit werden es ihm leicht machen, Adams zu lieben und zu verehren, seine realistischere Lebenssicht aber wird ihn andererseits dazu führen, Adams' Ratschläge nur dann zu befolgen, wenn sie ihm einleuchtend erscheinen.

Sein erstes Abenteuer auf der Landstraße (I, 12) zeigt ihn quasi noch als Erben und Schüler der gutgläubigen Lebensfremdheit seines Mentors, als er nämlich versucht, den Straßenräubern höflich und sanftmütig zu begegnen und an ihre Gutherzigkeit zu appellieren, ehe er sich genötigt sieht, aus der Verteidigung zum Angriff überzugehen. Wie Adams muß auch er einsehen, daß man in manchen Situationen zum Prügel greifen muß, um sich und andere vor der Gewalt zu schützen – eine Einsicht, die allerdings Adams' Temperament ganz besonders entgegenkommt.

Auch in der folgenden Postkutschen-Szene wird Josephs Sittsamkeit und Keuschheit ironisch mit Pamelas Beispielhaftigkeit und Adams' Predigten in Verbindung gebracht. Festzuhalten bleibt jedoch, daß sich Josephs *modesty* nicht auf ihn selbst, sondern auf die Gefühle anderer bezieht, daß sie nicht auf Selbstbewahrung abzielt, sondern daß sie die Gefühle anderer schonen möchte. Diese Feinfühligkeit – wie man das Wort *modesty* besser übertragen sollte – zeichnet Joseph durchgehend aus und unterscheidet ihn grundsätzlich von den anderen "sittsamen" Personen des Romans, zum Beispiel von Pamela, und charakterisiert ihn als Gentleman. Diese Disposition deutet sich auch in seinem Verhalten gegenüber Personen von höherer sozialer Stellung an, denen er eherbietig begegnet, ohne servil zu sein – eine Haltung, die für Fielding ebenfalls Ausdruck von *good breeding* ist¹⁹⁴. Sein Verhältnis zu Adams ist daher auch von Respekt und Ehrerbietung gegenüber dem Pfarrer einerseits und dem Älteren andererseits, sowie von Liebe, Verehrung und Dankbarkeit geprägt.

Der Anfang von II, 2 mag als typisches Beispiel für sein Verhalten Adams gegenüber, für seine Feinfühligkeit und Hilfsbereitschaft, aber auch – das ist wichtig – für seinen *common sense* dienen, der sich immer wieder manifestiert. Joseph nämlich kommt auf die naheliegende Idee, daß neun Bände mit Predigten nicht in fast leeren Satteltaschen stecken könnten – und ihr Zurückbleiben wird entdeckt.

*Joseph was greatly concerned at the Uneasiness, which he apprehended his Friend must feel from this Disappointment: he begged him to pursue his Journey, and promised he would himself return with the Books to him, with the utmost Expedition.*¹⁹⁵

Adams' Entschluß, mit Joseph zusammen umzukehren, akzeptiert dieser mit Gehorsam und Dankbarkeit, und vor allem sein Gehorsam gegenüber dem spirituellen Lehrer, der ihn die Führung Adams' anerkennen läßt, bringt ihn im folgenden in Situationen, die ihn vorzugsweise zur Passivität verurteilen. Nachdem Mrs. Slipslop ihn und Adams' Pferd ausgelöst hat – eine Situation, der er um so hilfloser gegenüberstand, "[since] he had never contracted a Debt in his Life"¹⁹⁶ – und er mit Adams wieder zusammentrifft, veranlaßt ihn seine Höflichkeit gegenüber Adams, das unglückselige Pferd zu besteigen und jenen in der Kutsche fahren zu lassen. Der Erzähler weist extra darauf hin, daß Joseph ein vorzüglicher Reiter sei, nur eben nicht gewöhnt an "such kind of Cattle"¹⁹⁷. Verletzt und daher wieder zur Passivität und

¹⁹³ So zum Beispiel E. Wolff, *Der englische Roman*, pp. 54–55.

¹⁹⁴ Siehe "An Essay on Conversation". – Lady Booby beschreibt Joseph ausführlich und genau in IV, 6, ohne selbst an seinen Qualitäten teilzuhaben: vgl. Wesleyan Ed., pp. 295–6.

¹⁹⁵ Wesleyan Ed., p. 93.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 95.

¹⁹⁷ *ibid.*, p. 118.

zur Kutschfahrt mit Slipslop verdammt, trifft er erst wieder auf Adams, nachdem dieser Fanny gerettet und neue Schulden gemacht hat. Bei dem Zusammentreffen mit dem "Mann der leeren Versprechungen", der die Reisenden einmal mehr in Kalamitäten bringt, zeigt Joseph den größten Sinn für Realität, während Adams noch den Entschuldigungen des "promiser" glaubt und ausruft: "I protest I am more concerned on his account than on my own." Denn Joseph widerspricht: "So am not I, [...] all my Concern is, how we shall get out of the House; unless God sends another Pedlar to redeem us."¹⁹⁸ Er schlägt Adams vor, dem Herren einen Brief zu schreiben, damit er ihnen wenigstens Geld zum Bezahlen ihrer Schulden leihe. Auch dieser Plan schlägt fehl, und Joseph gesteht Adams, daß er von Anfang an ein ungutes Gefühl gehabt habe und als sich der Herr habe verleugnen lassen, ihm alles klar gewesen sei, denn dies erinnere ihn an seine Londoner Erfahrungen. Adams kann das alles nicht verstehen und mit einer Wendung, die, obwohl sie sicher ernst gemeint ist, an sokratische Ironie gemahnt, antwortet Joseph: "It is not for me [...] to give Reasons for what Men do, to a Gentleman of your Learning." Adams' Antwort ist typisch:

'You say right [...]; Knowledge of Men is only to be learnt from Books, *Plato* and *Seneca* for that; and those are Authors, I am afraid Child, you never read.'¹⁹⁹

Joseph hat dazu einiges zu sagen, schlägt aber vor, ehe sie die Frage weiter diskutierten, lieber erst einmal auf Mittel zu ihrer Auslösung zu sinnen.

Dieselbe vernünftige Einstellung zeigt er auch in III, 2, als er Adams, der sich auf die vermeintlichen Gespenster stürzen will, bittet, doch lieber im Schutze der Dunkelheit Fanny aus der Gefahrenzone zu bringen. Als sie auf einen Fluß stoßen, will Adams hindurchschwimmen, Joseph jedoch rät, eine Brücke zu suchen, da sie, den Lichtern nach zu urteilen, in der Nähe eines Dorfes seien. "Odso, that's true indeed," said *Adams*, 'I did not think of that.'²⁰⁰ Diese Maßnahme führt sie – nebenbei gesagt – zum Haus des Mr. Wilson, Josephs Vater. Dessen Erzählung veranlaßt Adams später zu einer Diskussion über das Erziehungswesen, in der Joseph mit der gleichen Mischung aus Respekt und Selbstbewußtsein eine andere Meinung vertritt, die – wie auch H. K. Miller nachweist²⁰¹ – einen Pol des Fieldingschen Denkens bezeichnet, so wie Adams' Meinung den anderen. Joseph tritt damit als gleichberechtigter geistiger Partner Adams' auf, nur daß seine Ansichten die Ergebnisse seiner auf Beobachtung beruhenden Reflexion sind.

In dem dieser Diskussion folgenden Kapitel (III, 6) zeigt Joseph noch einmal seine moralische Reife in seinen Gedanken über *charity*, deren

¹⁹⁸ *ibid.*, p. 175.

¹⁹⁹ *ibid.*, p. 176.

²⁰⁰ *ibid.*, p. 194.

²⁰¹ *Fielding's Miscellanies*, p. 218.

Simplizität einzig in seiner – seinem Stande und seiner Erziehung entsprechenden – Ausdrucksweise und der Verballhornung einiger Malernamen liegt, die aber in der Substanz Fieldings Ansichten entsprechen, der auf diese indirekte Weise Shaftesbury, “Squire Pope“, “the Man of Ross“ und “Mr. Al[en] of Bath“²⁰² ins Spiel bringt und ihnen seine Bewunderung zollt – für sich genommen wiederum eine Studie in diesmal sokratischer Ironie. Parson Adams schläft während dieser Szene, was Josephs Unabhängigkeit symbolisch betont. Maurice Johnson bemerkt dazu:

Though he remains deferential to Adams, Joseph deepens in character, readily asserts himself both verbally and with his fists, and assumes leadership in much of the action. In an interesting study entirely devoted to Joseph's elevation in character after II, 12, Dick Taylor, Jr., maintains that he becomes the true hero, confident, poised, and shrewd, expressing many of Fielding's own opinions throughout the second half of the novel.²⁰³

Es wäre unrichtig, von einer Entwicklung Josephs in dieser Richtung zu sprechen. Der Erzähler enthüllt vielmehr Zug um Zug die immer schon vorhandenen Anlagen Josephs, die zu Anfang von einer gewissen *affectation* verzerrt oder vielmehr auf Grund mangelnder Kenntnis der wahren Motive Josephs als *affectation* erschienen. Je mehr sich jedoch die Handlung ihrem Ende nähert, desto offensichtlicher wird Josephs berechtigter Anspruch auf die soziale Stellung, die ihm als Mr. Wilsons Sohn zukommen wird und mit der die thematische Definition von *true gentility* (gegenüber *false gentility*) abgeschlossen sein wird.

So sagt, als Joseph die von Squire Booby geliehenen Kleider angelegt hat, der Erzähler von ihm:

[...] he became it [the Suit] so well, and looked so genteel, that no Person would have doubted its being as well adapted to his Quality as his Shape; nor have suspected, as one might when my Lord - -, or Sir - -, or Mr. - - appear in Lace or Embroidery, that the Taylor's Man wore those Clothes home on his Back, which he should have carried under his Arm.²⁰⁴

Diese *gentility* unterscheidet Joseph auch grundsätzlich von Parson Adams, der hin und wieder – sei es im Gespräch oder sei es in seinen Aktionen – zu sehr geneigt ist, seinen *favourite passions* die Zügel schießen zu lassen. Damit Joseph schließlich aber nicht als reiner Romanzenheld unglaubwürdig erscheint – so, wie er in III, 6 beschrieben wird, wo der Erzähler keinen epischen Vergleich findet, der Josephs würdig wäre, welcher die “Idea of Friendship, Courage, Youth, Beauty, Strength, and Swift-

²⁰² Wesleyan Ed., p. 235.

²⁰³ *Fielding's Art of Fiction*, pp. 55–6. – Die zitierte Studie von Dick Taylor, Jr., “Joseph as Hero of *Joseph Andrews*“, in: *Tulane Studies in English*, VII (1957), 91–109, war mir leider nicht zugänglich.

²⁰⁴ Wesleyan Ed., p. 291.

ness“²⁰⁵ verkörpere – führt der Erzähler ihn in III, 11 noch einmal in eine Situation, in der er zwar nicht so lächerlich wie Adams erscheint, aber doch menschlich genug.

Maurice Johnson hat die Szene, in welcher Adams und Joseph Rücken an Rücken an zwei Bettpfosten gefesselt, der eine der geraubten Fanny nachklagend und der andere stoische Maximen äußernd, gezeigt werden, in einer Parallelinterpretation mit dem vorhergehenden „Poet-Player“-Dialog eingehend und überzeugend interpretiert²⁰⁶. Adams' vernünftiger Verhaltenskodex wird angesichts der psychologischen Not und der menschlichen Psyche überhaupt fraglich. Josephs Schmerz dagegen, obwohl einsichtig, wird in dem Augenblick lächerlich, als er im Tone der heroischen Tragödie ausruft: „O I shall run mad, [...]. O that I could but command my Hands to tear my Eyes out and my Flesh off.“²⁰⁷ Sein Shakespeare-Zitat aus *Macbeth* – „Yes, I will bear my Sorrows like a Man, But I must also feel them as a Man“²⁰⁸ – ist, obwohl menschlich und nobel, in diesem Kontext verglichen mit Macduffs Jammer melodramatisch und nicht erhaben. Der emotionale Exzeß in der Pose eines Tragödienhelden macht Joseph menschlich und komisch genug, daß man mit M. Johnson sagen kann: „Joseph is no hero: he is a man.“²⁰⁹

Sieht es zu Anfang des Romans in der Tat so aus, als sei Adams in jeder Beziehung der Führer und Joseph der Geführte, so verschiebt sich späterhin das Verhältnis immer mehr, jedenfalls, was die Rolle des *einen* Adams anbelangt, der von sich selbst sagt, „that Mr. Adams at Church with his Surplice on, and Mr. Adams without that Ornament, in any other place, were two very different Persons.“²¹⁰ Die rein praktischen „Führerqualitäten“ Parson Adams' in der Welt sind anzweifelbar. Der traditionellen Rolle des Mentors, der seinen Zögling auf der Reise durch die Welt (oder Unterwelt) die Augen für Zusammenhänge öffnet, kann er sich deswegen nicht gewachsen zeigen, weil er für solche Zusammenhänge selbst blind ist. Sein Zögling dagegen, von Anfang an sehender, zieht im Gegensatz zu ihm aus dem Gesehenen seine Konsequenzen und könnte seinen Mentor in mancher Hinsicht belehren, hätte dieser Ohren, zu hören.

Charakter und Funktion Joseph Andrews als menschlichem Helden einer komischen Romanze sind deshalb nicht mit Charakter und Funktion der späteren Romanhelden Fieldings zu vergleichen, deren Entwicklung als

²⁰⁵ *ibid.*, p. 241.

²⁰⁶ *Fielding's Art of Fiction*, chap. III.

²⁰⁷ Wesleyan Ed., p. 265.

²⁰⁸ *ibid.*, p. 267.

²⁰⁹ *Fielding's Art of Fiction*, p. 69.

²¹⁰ Wesleyan Ed., p. 342.

Figuren "at once amiable and ridiculous" von Heartfree über Adams zu Tom Jones und, *mutatis mutandis*, zu William Booth führt²¹¹. Sofern Joseph daher überhaupt Gegenstand der Ironie ist, dient diese dazu, die falschen Werte der parodierten Romanzen bloßzulegen und Josephs menschlich echte Rolle in der komischen Romanze zu definieren. Adams' Funktion als Kirchenmann dagegen – "with his Surplice on" – als Verwahrer und Verkünder christlicher Ethik und christlichen Rituals gibt dem Leben des Romanzenhelden seine christliche Fundierung und – indem sie die Liebenden an einer zivilen Trauung hindert und auf dem kirchlichen Ritual besteht – den Rahmen christlicher *prudence* und christlichen Dekorums²¹².

4.8 Die ironischen Posen des Erzählers

Konkretisierte sich die in der vorigen Sektion untersuchte ironische Ambivalenz der "Helden" – respektive das Abnehmen an ironischer Ambivalenz – in erster Linie in deren Rolle innerhalb des *plot* und in Techniken dramatischer Präsentation, also durch Methoden substantieller Ironie, so tritt, wie Levine bereits gezeigt hat, der ironische Erzähler bei der satirischen Charakterisierung der Nebenfiguren sehr viel stärker in den Vordergrund²¹³. Levine weist aber auch darauf hin, daß sich die Funktion des ironischen Erzählers nicht in der satirischen Charakterisierung erschöpft, sondern daß dessen verbale Ironie "to a lesser degree, both as a structural support for the various thematic patterns [...], and as a means of focusing on the parody that is potentially present in most of the highly stylised scenes"²¹⁴ dient.

Nimmt man zu den verbalen Techniken der Ironie, die Levine in erster Linie beschreibt und analysiert und unter denen er der konnotativen Ironie in *Joseph Andrews* die wichtigste Rolle zuspricht, noch die Formen der substantiellen Ironie hinzu, die den Erzähler betreffen, so ergibt sich eine Fülle von Einzelphänomenen, die leichter aufzuzählen als zu ordnen sind. Alle ironischen Äußerungen des Erzählers haben jedoch neben ihrer Objektgerichtetheit die – scheinbar unbeabsichtigte – Nebenwirkung, daß sie den Ironiker selbst qua *persona* definieren, da sich, andersherum betrachtet, die *persona* eines Autors als ironische Technik erst in einem größeren Zusammenhang entwickeln kann. Widerspricht nun auch die konsequente Ausformung einer ironischen *persona* den mimetischen Intentionen in *Joseph*

²¹¹ Vgl. Johnson, *Fielding's Art of Fiction*, pp. 81–2.

²¹² Vgl. *ibid.*, p. 56.

²¹³ Siehe Levine, *Dry Mock*, chap. IV, 3, pp. 91–125.

²¹⁴ *ibid.*, p. 91.

Andrews, so zeigen doch die ironischen Masken, hinter denen sich "the ostensibly unaffected voice of the author"²¹⁵ verbirgt, zum Teil einen bemerkenswerten Grad an Definierbarkeit.

Grundsätzlich lassen sich natürlich die meisten ironischen Posen auf die rhetorisch verankerte Tadel-durch-Lob-Ironie und die mit ihr verbundenen dialektischen Aspekte einerseits der sokratischen Ironie der Selbsttherabsetzung und andererseits der seit Lukian geübten ironischen *gravitas*, später als typisch Cervanteske "mask of gravity"²¹⁶ verstanden, zurückführen. Da der komische Ton der Darstellung grundsätzlich gewahrt bleiben soll, ist der Ironiker schon von seinem Ansatz her gezwungen, sich dieser Technik zu bedienen, wenn er überhaupt als wertender und kommentierender Erzähler in den Vordergrund treten will. Daher definiert Levine Fieldings verbale Ironie zum Zwecke satirischer Charakterisierung als "a shield of good form which conceals the satirist's real emotions, [...] an indirect means of expressing the satirist's rage, his disgust, his hatred without paying the price – without violating the decorum of an age that deplored not simply the overt expression of such feelings but any kind of emotional gaucherie."²¹⁷

Abgesehen von den ästhetischen und psychologischen Notwendigkeiten für eine solche distanzierende Darstellung – wie Levine es ausdrückt²¹⁸ – ist sie von einem Autor, der sich bewußt in eine Tradition stellt, die von Lukian über Cervantes bis zu Swift und der ganzen Scriblerus-Gruppe reicht, kaum anders zu erwarten. Es kann daher auch nicht verwundern, daß sich von *Jonathan Wild* bis zu *Tom Jones* in technischer Hinsicht gleiche oder vergleichbare ironische Erzählerposen finden – so zum Beispiel die Pose des Historikers, beziehungsweise Biographen, der an sein Material gebunden ist, das ihm darüber hinaus nur unvollständig zugänglich ist, oder die Pose des Erzählers mit beschränkter psychologischer oder moralischer Einsicht, mit beschränkter Bildung etc. Doch schon die wenigen Beispiele machen deutlich, daß technisch gesehen vergleichbare ironische Masken je nach dem Kontext, in dem sie aufgesetzt werden, eine andere Bedeutung und für die thematische Konstruktion des jeweiligen Romans eine andere Funktion haben können. Der Historiker in *Jonathan Wild* ist ein anderer Historiker als der in *Joseph Andrews*, und erst die Rollen des Erzählers – im Zusammenhang eines Romanes betrachtet – ermöglichen eine Interpretation, die über die Feststellung der so oft beschworenen "komischen Kontrolle" hinausgeht.

²¹⁵ Hutchens, *Irony in 'Tom Jones'*, p. 34.

²¹⁶ Siehe Knox, *Irony*, pp. 162 ff.

²¹⁷ Levine, *Dry Mock*, pp. 88–9.

²¹⁸ *ibid.*, p. 89.

Schon in dem Kapitel über den parodistischen Anfang von *Joseph Andrews* wurden einige Merkmale des ironischen Erzählers herausgestellt, die, obwohl grundsätzlich aus der Tradition der *self-depreciation* stammend, in eine ganz bestimmte Richtung weisen. Der Erzähler war dort als ein Biograph von einfältiger Umständlichkeit charakterisiert worden, dessen Mangel an Intelligenz und Bildung ihn nicht nur zum Bewunderer klischeierender Romanzenliteratur (im weitesten Sinne) macht, sondern der ihn auch seinem Stoff gegenüber blind für wahre Ursachen und Motive sein läßt. Seine Gelehrteitelkeit, die die eines Pedanten und *antiquarian* ist, läßt ihn bei der Darstellung seines Stoffes die Erzählproportionen aus den Augen verlieren. Diese anfänglich eingenommene Erzählerpose, die der Erzähler bis zum Ende des Romans immer wieder – und sei es noch so kurz – einnimmt, birgt eine Fülle satirischer Möglichkeiten in sich. Indem der Erzähler aus scheinbarer Kurzsichtigkeit, respektive Gutgläubigkeit den Schein seiner Figuren für ihr Sein nimmt, ihre aus bewußter Heuchelei oder aus Selbstunkenntnis dargebotenen Selbstcharakterisierungen, Motive und Werte akzeptiert und formuliert, betont er nicht nur die Diskrepanz zwischen Schein und Sein und charakterisiert somit seine Figuren, sondern er weist auch nachdrücklich hin auf „the separation of language from reality“²¹⁹.

Diese Maske des Gutgläubigen kann sich ganz kurz nur in einem konnotativ falschen Epitheton äußern. Typisch ist eine Sequenz wie in I, 8, wo Lady Booby unnötig heftig nach Slipslop läutet: “[...] the faithful *Slipslop* attending near at hand: To say the truth [...]“²²⁰ Der Schein der Treue wird sofort widerlegt, der jedoch hier gar nicht zur Diskussion stand, sondern der nur aus einer als normal empfundenen Situation – promptes Erscheinen auf Klingeln – hätte abgeleitet werden können. Da gerade die konnotativ ironischen Epitheta *per definitionem* nicht im Widerspruch zur Aussage stehen, ist der Leser zu größter Aufmerksamkeit gezwungen, denn die gleichen Epitheta werden auch um der inhaltlichen Richtigstellung falsch verwendeter Begriffe wie *prudence*, *goodness* etc. nicht ironisch gebraucht. Das gutherzige Mitleid des Erzählers für „the poor lady [Booby]“ (I, 9) und für „poor Joseph“ (I, 12) oder seine Anerkennung für „the good woman [Slipslop]“ (II, 13) und „the good Adams“ (II, 9) sind von durchaus unterschiedlicher Qualität. Indem sich der Leser über die Angemessenheit des jeweiligen Epithetons klar wird, bestimmt er nicht nur die moralische Position der Romancharaktere, sondern auch die des Erzählers und schließlich seine eigene.

Nicht immer lassen sich jedoch ironische Epitheta auf die Pose des Gutherzig-Gutgläubigen zurückführen, auch dienen sie nicht immer satirischen

²¹⁹ *ibid.*

²²⁰ Wesleyan Ed., p. 42.

Absichten. Dies illustriert zum Beispiel der Anfang von I, 16, ein Kapitel, in dem auch die Pose des Naiv-Gutgläubigen auf signifikante Weise *ad absurdum* geführt wird.

Der "kleine Unfall", der Barnabas und den Arzt "etwas aus der Fassung brachte", wird motiviert als Akt der Bescheidenheit seitens des Diebes,

who had modestly withdrawn himself by Night, declining all Ostentation, and not chusing, in imitation of some great Men, to distinguish himself at the Expence of being pointed at.²²¹

Die ironische Ersetzung eines naheliegenden Motivs durch ein anderes, absurd falsches, dient zunächst allein der Komik; das Assoziationsfeld um *modesty* jedoch erlaubt dem Erzähler einen satirischen Seitenhieb auf "some great Men", die ihrerseits – wie im *Jonathan Wild*-Kapitel gezeigt wurde – zum satirischen Assoziationsfeld *thief* gehören. So betrachtet, erscheint die Wahl der komisch-ironischen Motivierung nicht mehr zufällig. Vielmehr ist hier die konkrete Erzählsituation auslösendes Moment für die Etablierung eines alten satirischen Topos', die mit Hilfe einer Ironie von-statten geht, deren Objekt der Dieb eigentlich gar nicht ist oder sein kann.

Der Erzähler fährt dann in der direkten Erzählung fort, die im nächsten Absatz in eine auktorial-allwissende Wiedergabe der Gründe mündet, die den Konstabler dazu führten, "wisely" außerhalb der Tür Wache zu halten. Daß er dabei "most unhappily" das Fenster vergessen hatte, durch das der Dieb prompt entwich, veranlaßt den Erzähler zu einem Vergleich des menschlichen Lebens mit einem Schachspiel, ein Vergleich, dessen Urheber-schaft er bescheiden "some great Man or other" zuschreibt, "for I would by no means be understood to affect the Honour of making any such Discovery"²²². Was der Erzähler allerdings für "wonderful Sagacity" hält, interpretiert die öffentliche Meinung schlicht als Resultat der Bestechung, für die sich der Konstabler schon des öfteren anfällig gezeigt habe. Der Erzähler jedoch beharrt in seiner Haltung:

But notwithstanding these and many other such Allegations, I am sufficiently convinced of his Innocence; having been positively assured of it, by those who received their Informations from his own Mouth; which, in the Opinion of some Moderns, is the best and indeed only Evidence.²²³

Den letzten Stoß erhält die Glaubwürdigkeit des Erzählers, wenn er Mrs. Tow-ouse den Konstabler beim Namen nennen läßt: Tom Suckbribe. Dieser *telling name* bestätigt dem Leser, daß die Interpretation des gutgläubigen Erzählers falsch, die der anderen "Meinung" dagegen richtig ist.

²²¹ *ibid.*, p. 70.

²²² *ibid.*, p. 71.

²²³ *ibid.*, pp. 71–2.

Was zunächst wie auktoriale Allwissenheit aussah, entpuppt sich rückwirkend als die vorgetäuschte Motivierung des Konstablers selbst, das heißt als unkritische Übernahme einer Selbstdarstellung, die angesichts des tatsächlichen Handelns und seiner Folgen unglaublich ist.

Der Leser erkennt in dieser Maske des trotz des Faktischen noch unbelehrbaren, gutgläubigen Erzählers unschwer die gleiche Haltung wieder, die auch Parson Adams auszeichnet. Daß sich der "eigentliche" Erzähler von solch unkritischer Benevolenz distanziert – daß Fielding dies tut, ist an anderer Stelle in dieser Arbeit nachgewiesen worden – geht aus seinem, dem "gutgläubigen" Erzähler ironischerweise in den Mund gelegten ironischen Hinweis auf "the Opinion of some Moderns" ebenso hervor wie aus der ironischen Verwendung der Schach-Metapher. Der gutgläubige Erzähler veranschaulicht nämlich die angebliche Kurzschlußhandlung des Konstablers mit einer Metapher, die das Leben unter dem Gesichtspunkt der Strategie und des Kalküls interpretiert. Im Rahmen dieser Metapher kann es nur Irrtümer geben, die dann "most unhappy" sind – moralische Verantwortung oder Schuld schließt sie von vornherein aus. Diese Metapher entspricht in ihrer moralischen Indifferenz genau der Welt der "great Men", der sie – laut Erzähler – entstammt, wie auch der kleinen – ebenso amoralischen – Welt der Diebe und bestochenen Konstabler. Indem der gutgläubige Erzähler sie benutzt, widerspricht er seiner eigenen gutgläubigen Deutung der Verhältnisse.

Andererseits deutet der anfängliche Bescheidenheitstopos ("I would by no means be understood to affect the Honour of making any such Discovery") in seiner ironischen Doppeldeutigkeit darauf hin, daß sich der Erzähler hinter dem Erzähler von einer solchen Lebensmetapher grundsätzlich distanziert und daß er sie nur zur Illustration eines bestimmten moralischen Sachverhaltes seinem naiven, gutgläubigen Erzähler in den Mund legt. Eine doppelte Ironie entsteht dadurch, daß diese Schach-Metapher, obwohl ihrer Tendenz nach auf die geschilderte Welt zutreffend, in diesem speziellen Fall unzutreffend ist, da ja gar kein Versehen seitens des Konstablers vorliegt, so daß sich die vom gutgläubigen Erzähler unbewußt geäußerte ethische Kritik schließlich noch als zu schwach erweist.

Es hält offensichtlich schwer, die verschachtelten Posen, die sich oftmals nur aus der Ambiguität eines Satzes ergeben, sauberlich zu trennen oder gar zu schematisieren. Der hier vorgeführte Interpretationsversuch vermag jedoch nicht nur deutlich zu machen, daß und wie oft der Erzähler seine Position wechselt, sondern auch, daß eine der deutlich herauskristallisierbaren Posen ein thematisches Leitmotiv dieses wie aller Romane Fieldings – nämlich *good-nature without prudence* – in der Erzählerfigur wiederholend unterstreicht. Hatfields Interpretation des Erzählers, von dem er

meint, daß er in gleichem Maße wie Joseph "grows and develops in moral awareness and understanding of human nature"²²⁴ und schließlich "an exemplification of the doctrine of good-nature" sei, ist daher auch nur mit dem Hinweis zuzustimmen, daß der benevolente Erzähler hin und wieder eine Doppelrolle spielt. Die "pose of naiveté", die Hatfield als typisch für die Fieldingschen Erzähler ansieht, ist aber eben nicht die der *good nature* des Erzählers unabdingbar zugehörige, wie Hatfield dies ausführt:

The naivete of his narrators in the face of vice and folly is not Fielding's naivete, but the benevolent disposition of good nature which this pose of naivete at once caricatures and idealizes and so sets 'at a Distance' is intended [...] as a reasonable faithful mirror of his understanding.²²⁵

Vielmehr wird diese Pose der naiven Benevolenz von dem sie einnehmenden Erzähler genauso korrigiert, wie Adams von Joseph korrigiert wird. In der Parallelität von Romanwirklichkeit und vermittelnder Instanz wird das *goodness-prudence*-Thema umfassend objektiviert.

Neben dieser ironischen Pose des naiv-gutgläubigen Erzählers spielt, wie anfangs schon gesagt, vor allem noch der zur Romanze tendierende Erzähler eine beherrschende Rolle. Subsumiert man unter diese Pose alle parodierenden Tonlagen, so ergibt sich ein Gattungsspektrum, das vom Epos über die heroische Tragödie, den heroisch-galanten Roman, die Heldenbiographie bis zu *Pamela*²²⁶ reicht, ohne die zu Anfang des Romans zitierten Gattungen zu erwähnen, die unter dem Romanzen-Begriff nicht mehr unterzubringen sind. Das Verfallen in eine Sprache, die Fielding summarisch als "burlesque diction" bezeichnet, ist bekanntlich ein konstituierendes Merkmal der Erzähltechnik in Fieldings komischen Romanen. Die Funktion eines solchen Sprechens ist jedoch recht unterschiedlich bestimmt worden. Zuzustimmen ist Erwin Wolff, wenn er sagt:

Da diese Formen gleichzeitig Schemata, Grundmuster der Darstellung menschlicher Ideale und Erfahrungen sind, [...] relativiert [es] nicht nur diese Formen, sondern auch die darin formulierten Ideale und Erfahrungen, [...].²²⁷

Hutchens zitiert Stellen, wo Fielding "[is] making fun of 'fine writing'"²²⁸, indem er seinen Beschreibungen im hohen Stil eine abrupte prosaische Übersetzung folgen läßt. Hatfield versteht diesen ironischen Zusammenprall zweier Tonlagen als

verbal sacrifices offered up to the reader's (and Fielding's) distrust of language so that his 'ordinary style' [...] may have by contrast all the force of plain-spoken truth.²²⁹

²²⁴ *Language of Irony*, p. 210.

²²⁵ *ibid.*

²²⁶ In I, 17 gibt sich der Erzähler zu feinfühlig, um das Wort "b--" zu gebrauchen und umschreibt es mit "she dog".

²²⁷ *Der englische Roman*, p. 79.

²²⁸ *Irony in 'Tom Jones'*, pp. 81-2.

²²⁹ *Language of Irony*, p. 200.

Levine schließlich nennt "the effects of irony and burlesque" ein "reversed telescope – that is placed between the object and both the sympathy and empathy of the reader."²³⁰ Ähnlich formuliert Booth die Funktion der "intrusions" überhaupt, nämlich als "that of insuring a comic response to scenes which in themselves are not necessarily comic, or which are even potentially serious."²³¹

All diese Feststellungen bezeichnen im Grunde genommen nur verschiedene Aspekte eines Darstellungsstils, der auf komische Relativierung und Distanzierung angelegt ist. Schwerer zu deuten sind allerdings die Stellen, in denen die komische Relativierung durch einen hohen oder Romanzen-Stil die positiven Helden mit umgreift, so zum Beispiel in der verballhornten mock-heroischen Kampf-Szene in III, 6. Zunächst ist die Absicht der komischen Distanzierung unverkennbar, wenn der Erzähler über einen parodierten Musenanruf zeitgenössische Literaten ironisiert, dann die erhabene Darstellung mitten im Satz mit einer dreiviertel Seite umfassenden Digression über Josephs Keule unterbricht und schließlich noch auf dem Höhepunkt des Kampfes langatmig erklärt, warum er jetzt die rapide Beschreibung nicht mit einem epischen Bild unterbrechen könne. Die komische Wirkung liegt also zunächst im Aufeinanderprallen zweier Tonlagen, in der "tonal irony", wie Hutchens sie nennt. Aber wie sind dann Passagen zu interpretieren wie die folgende?

[...] we could find no Simile adequate to our Purpose: For indeed, what Instance could we bring to set before our Reader's Eyes at once the Idea of Friendship, Courage, Youth, Beauty, Strength, and Swiftmess; all which blazed in the Person of *Joseph Andrews*. Let those therefore that describe Lions and Tigers, and Heroes fiercer than both, raise their Poems or Plays with the Simile of *Joseph Andrews*, who is himself above the reach of any Simile.²³²

Kurz vorher war von Joseph als "the heroick Youth, swift of Foot" die Rede, von dessen Augen Blitze sprangen. Kann die Erklärung Wolffs befriedigen, der die komische Relativierung auf den Erzähler bezieht und schreibt:

Denn wenn dieser Erzähler ein derartig banales und mitleidheischendes Geschehen so erzählt, als handele es sich um den Kampf zwischen Aeneas und Turnus, dann macht er sich weniger über den armen Parson Adams [...] lustig, als über sich selbst.²³³

Wenn auch sicherlich an vielen anderen Stellen in *Joseph Andrews* und vor allem in *Tom Jones* die Epiker-Maske des Erzählers als "ein eklatantes Beispiel für die Vanitas der Menschen, für eine bestimmte Spielart der

²³⁰ *Dry Mock*, p. 88.

²³¹ "The Self-Conscious Narrator", p. 178.

²³² Wesleyan Ed., p. 241.

²³³ *Der englische Roman*, p. 63.

Eitelkeit, nämlich die Autoreneitelkeit“²³⁴ eingesetzt wird, so scheint doch diese, der Benevolenz-Pose analoge Geste der ironischen Selbstdarstellung auch nur ein weiterer Aspekt dieser spezifischen Maske zu sein.

In dem eben zitierten Ausschnitt aus der Kampf-Szene, in der Joseph so heroisch auftritt, wird dieser nicht etwa mit traditionellen heroischen Vergleichen komisch erhöht, sondern in absoluter Überspitzung zur zukünftigen Quelle aller heroischen Vergleiche deklariert. Nicht er wird mit dem Maß epischen Stils gemessen, sondern dieser wird an ihm gemessen und für zu leicht befunden. Denn Joseph ist in diesem Augenblick keine „banale“ oder komische Figur, sondern tatsächlich die lebendige Verkörperung von Freundschaft, Mut, Jugend, Schönheit, Stärke und Schnelligkeit – Eigenschaften, die im eigentlichen Sinne heroisch sind, auch wenn Joseph nach dem Verständnis eines traditionellen, sozial orientierten Dekorums-Begriffes keinen Anspruch auf diese Einstufung hat. Er ist der edle Mensch im Sinne des Aristoteles, nicht aber im Sinne des Horaz, auf den alle späteren *ständisch*-stilistischen Unterscheidungen zwischen hohen und niederen Gattungen eigentlich erst zurückgehen. Könnte es folglich nicht so sein, daß in der parodistischen Darstellung den Tugenden des Helden – wenn auch in einem komischen Rahmen – ihr eigentlicher Platz überhaupt erst eingeräumt wird? Daß speziell in den Fällen, in denen die eindeutig positiven Charaktere ins Licht romanzenhafter Idealität gerückt werden, die Maske des Romanzenschreibers, die Ironie des Erzählers auf eine sehr viel fundamentalere Diskrepanz deuten, als auf die zwischen Stoff und Form?

Das ironische Spannungsverhältnis zwischen idealisiertem und gleichzeitig komisch behandeltem Stoff wird im Folgenden noch einmal durchdacht werden müssen, da es ein, wenn nicht gar *das* für Fieldings komische Romane typische Darstellungsproblem charakterisiert. Die Rolle der literarischen Parodie ist mit diesem Problem eng verbunden.

Levine erkennt sehr deutlich „the proximity of the novel's surface to its own potential parody.“²³⁵ Allerdings begnügt er sich mit der Feststellung, „[that] this tapping of the parodic vein“, das er speziell an der oft völlig ernstgenommenen, hochemotionalen Wiedersehens-Szene von Joseph und Fanny in II, 12 untersucht, zwar die dargestellten Charaktere lächerlich mache, ohne jedoch ihre grundsätzlich gegebene *good-nature* zu untergraben²³⁶. Die unterschwellige Parodie definiere das Ausmaß, in dem Fielding seine positiven Figuren als komische Charaktere behandle. Zur Charakterisierung dieses ironischen Spannungsverhältnisses verwendet er

²³⁴ *ibid.*, p. 73.

²³⁵ *Dry Mock*, p. 117.

²³⁶ *ibid.*, p. 120.

Empsons Begriff der "double irony"²³⁷, worunter dieser "the balance of [...] judgment"²³⁸ versteht, d. h. das scheinbare oder wirkliche Verständnis des Ironikers für beide Seiten eines Arguments, eine Definition, die weiter zu sein scheint als Levines Anwendung. Auf der anderen Seite zitiert Hutchens Stellen aus *Tom Jones*, in denen der Erzähler, scheinbar aus Angst, in seine eigene emotionale Falle zu gehen, aus Selbstschutz sozusagen, seine hochfliegende Sprache ironisiert – vorwiegend durch "use of tone",

to suggest that the writer, while he means what he is saying, is aware of the possibilities of ironic treatment of his hopes and convictions.²³⁹

Beide Feststellungen, die sich offenbar auf das gleiche Phänomen beziehen, bleiben in ihren unterschiedlich akzentuierten Aussagen noch zu sehr im Raum des Unverbindlichen, obwohl der Ansatz von Hutchens der fruchtbarere zu sein scheint. Im nächsten und letzten Teil soll daher versucht werden, am Fall von *Joseph Andrews* Fieldings dialektische Umsetzung von Welt in Kunst, an der der parodistische Erzähler maßgebend beteiligt ist, etwas genauer zu betrachten.

4.9 Die ironische Funktion literarischer Konventionen

Fieldings Spiel "mit den literarischen Formen, die er vorfand: Briefroman, fiktive Reisebeschreibung, heroisch-galanter Roman, Epos, pikaresker Roman, Komödie, Anekdote, fiktive Biographie", welches die Tradition des komischen Romans als die "komische Interpretation aller nur denkbaren Muster möglicher Welterfahrung" überhaupt erst ermöglichte, erscheint E. Wolff als die für Fielding "allein ernstzunehmende [...] Möglichkeit, die [...] 'gegenständlich' gewordene Welt literarisch zu bewältigen."²⁴⁰ Doch schon vor seinen Romanen, das heißt von Beginn seines literarischen Schaffens an adoptierte und adaptierte er eine Unzahl literarischer Muster. Nicht nur, daß Fielding den gattungsspezifischen Prosastil seiner Essays z. B. an großen Prosaisten – vornehmlich Seneca, Erzbischof Tillotson und Addison²⁴¹ – schulte, der darüber hinaus viel dem Einfluß Robert Souths, Swifts, Steeles, Lukians und Cervantes' verdankt, "with the multitude of other lively classical, foreign, and native elements that were distilled and metamorphosed in the alembic of Fielding's great humorous imagination"²⁴².

²³⁷ W. Empson, "Tom Jones", rev. and repr. in R. Paulson (ed.), *Fielding*, pp. 123–145.

²³⁸ *ibid.*, p. 125.

²³⁹ *Irony in 'Tom Jones'*, p. 86.

²⁴⁰ *Der englische Roman*, p. 79.

²⁴¹ H. K. Miller, *Fielding's Miscellanies*, p. 155.

²⁴² *ibid.*, p. 157.

Vielmehr erarbeitete er sich in seinem hauptsächlich satirisch orientierten Schrifttum "[...] very nearly every kind of satire and every satirical tone that tradition made available or that invention could discover."²⁴³ Miller nennt unter Fieldings poetischen Versuchen Epigramme, Mock-Epitaphien, Parodie, Travestie, Burleske, satirische Epistel, satirische Allegorie und "Popeian verse essay that mingled satire and direct statement." Im Drama schrieb er Satiren in der Art der Restaurations-Komödie und benutzte die satirischen *humours* der Jonson-Shadwell-Tradition, er schrieb Farcen, Burlesken, die von der satirischen Allegorie und Travestie bis zum Mock-Heroischen reichten, und er entwickelte die *rehearsal*-Technik zu seiner eigenen, wirksamen Form. Seine journalistischen Arbeiten schließlich umfassen die satirische *persona*, Episteln, *puffs*, burleske Kritik, Diatriben, Traum-Visionen, *mock encomia*, Essays, Mock-Gelehrsamkeit, burleske Geschichtsschreibung, Dialog, Kommentar eines *ingénu*, und schließlich in seiner vermischten Prosa zusätzlich noch satirische Dialoge und lukianische Reisen²⁴⁴.

Nimmt man zu diesen vorwiegend satirischen Techniken und Formen noch die oben aufgeführten Großformen hinzu, so ergibt sich das Bild eines *poeta doctus*, der sich die meisten Aspekte der abendländischen literarischen Tradition als lebendiges geistiges Eigentum anverwandelt hat. Mehr noch als eine bloße Beherrschung literarischer Formen und Muster bedeutet dies, daß auch deren Denk- und Erfahrungsinhalte vom dichterischen Subjekt adoptiert, transformiert, interpretiert und gegeneinander, respektive gegen seine eigene Wirklichkeitssicht ausgespielt werden. Das literarische Zitat kann daher – mit den unterschiedlichsten Wertakzenten versehen – auch die verschiedenartigsten Funktionen haben. Als Anspielung auf einen literarisch bereits geformten Stoff oder als Übernahme von für andere Gattungen und deren Aussageweisen typischen Formen, die bis zur Verwendung von von ihrem Inhalt abstrahierten, gattungstypischen Formalkonstanten reicht, kommt dem literarischen Zitat ein weiter Spielraum an realitätserweiternden, kommentierenden, deutenden, parodierenden und relativierenden Möglichkeiten zu, welcher eine Pauschalinterpretation verbietet.

In Zusammenhang mit der Erörterung des parodistischen Anfangs in der zweiten Sektion dieses Kapitels ist auf eine ganze Reihe von literarischen Zitaten eingegangen worden. Hervorzuheben ist deshalb nur, daß zum Beispiel die Übernahme von Elementen aus der *comedy of manners* vorzugsweise die durch sie dargestellten Personen und Verhaltensweisen charakterisiert, nicht aber die Form ironisiert, während zum Beispiel Lady

²⁴³ *ibid.*, p. 273.

²⁴⁴ Siehe *ibid.*, pp. 273–4.

Boobys Auftreten als heroische Tragödin über die satirische Charakterisierung des Charakters hinaus Schweise und Form der heroischen Gattung selbst mit indiziert.

Stoffbezogene Zitate sind aus dem Kontext zumeist relativ leicht zu interpretieren. Sie reichen von der unvermeidlichen *Pamela* über andere zeitgenössische Werke bis in die Antike und bis zur Bibel. Maurice Johnson geht im 4. Kapitel seiner Fielding-Studie – „A Comic Mythology“ – allerdings soweit, Joseph und Adams selbst als „amusing modernization[s] of the Old Testament“²⁴⁵ zu interpretieren, wobei die komische Analogie zur Opferung Isaaks durch Abraham (1. Mose 22, 1–18) – Adams' unkontrollierter Schmerzensausbruch beim vermeintlichen Tod seines Sohnes Jacky – den komischen, das heißt menschlichen Unterschied betont²⁴⁶.

Johnsons bereits erwähnte Parallelinterpretation der Kapitel III, 10 und III, 11 von *Joseph Andrews*, die sich mit Fieldings „juxtaposing the literary and the living as counterparts“²⁴⁷ befaßt, kommt zu dem Schluß, daß Fielding, indem er Adams, Seneca, Boethius, Addison und Steele gegen Joseph, die (griechische) tragische Attitüde und Shakespeare ausspielt – wobei letztere in diesem Zusammenhang weniger lächerlich erscheinen als erstere – „implies the middle way between them.“²⁴⁸

Diesen Effekt eines sich zwischen (literarischen) Extremen abzeichnenden „realistischen“ Mittelweges glaubt Johnson auch in der hoch stilisierten Wiedersehens-Szene zwischen Joseph und Fanny in II, 12 erreicht. Fanny, deren Schönheit, Charm, „sensibility“ und „gentility“ der Erzähler eben zu schildern versucht hatte, obwohl sie „beyond either Imitation or Description“²⁴⁹ sind, sitzt mit Adams am Kaminfeuer, als Josephs Lied aus dem Nebenzimmer erklingt. Der artifizielle Stil des pastoralen „Song“ mit dem erotisch-sexuellen Wortspiel in der letzten Strophe paßt weder zum Charakter des Sängers noch zum Wesen von Fanny und Josephs Liebesbeziehung, sondern wirkt wie eine lyrische Einlage im Stil der *ballad-operas*. Fanny hört vor allem die Stimme Josephs und wird ohnmächtig, Adams schleudert bei ihrem Anblick vor Schreck seinen Aischylos ins Feuer. Beide Handlungen werden zu dem Lied in Beziehung gesetzt, wie dies auch Johnson vorführt:

‘My Soul, whilst I gaze, is on fire, / ... Ah! Chloe, expiring, I cry’d.’ Joseph sings; Fanny expires by losing consciousness; and in Fielding’s words, ‘Æschylus lay expiring’ in the fire. The conviction carried in Fielding’s sympathetic account of the enraptured reunion of

²⁴⁵ *Fielding’s Art of Fiction*, p. 74.

²⁴⁶ Vgl. *ibid.*, p. 77. Die Zurückverfolgung der Charaktere Josephs und Adams’ bis zu homilistischen Ursprüngen geht auf M. C. Battestin zurück.

²⁴⁷ *ibid.*, p. 61.

²⁴⁸ *ibid.*, p. 69.

²⁴⁹ Wesleyan Ed., p. 153.

Fanny and Joseph partly depends upon its almost silent relationship to the formalised sexual passion of the song [...] and the tragic coils of lust and pride as they are grandly interpreted by Aeschylus. Literature and life seem triply joined.²⁵⁰

Wie schon erwähnt wurde, kommt Levine zu einer fast gegenteiligen Auslegung dieser Stelle. Wo für Johnson Fieldings förmliche Wiedergabe leidenschaftlicher Gefühle im *Vergleich* mit dem artifiziellen, konventionalisierten Tenor des Liedes an Spontaneität gewinnt und "like a brilliant moment out of life itself"²⁵¹ wirkt, versteht Levine die Funktion des Liedes und des "expiring" Aischylos als "parodic comment on themselves as well as upon the sentimental scene which they circumscribe."²⁵² Man mag allerdings fragen, was mit der bloßen Feststellung eines immer gegenwärtigen "undercurrent of parody [...] beneath such highly artificial situations"²⁵³ eigentlich gewonnen ist. Allerdings gehört diese Frage nicht mehr in den von Levine behandelten Kontext rhetorischer Ironie.

Wie immer man jedoch die Wirkung dieser speziellen ironischen Gegenüberstellung von Literatur und Roman-"Wirklichkeit" interpretieren mag, die letztlich eine Frage subjektiver Erfahrung ist, so wird man sich doch auf die aus dieser Gegenüberstellung resultierende ironische Spannung einigen können, die als die Spannung zwischen einer "realistischen" und einer "artifiziellen", das heißt einer literarisch stilisierten Sehweise zu bezeichnen wäre. Diese Spannung, die sich an einer ganzen Reihe von Beispielen nachweisen läßt, wird am grundsätzlichsten durch die sogenannten interpolierten Geschichten und durch das Romanzenschema der Joseph-Fanny-Handlung aufgebaut.

4.9.1 Die Funktion der interpolierten Erzählungen²⁵⁴

Die Technik der in einen Roman eingeschobenen Erzählungen ist unter anderem gattungstypisches Strukturmerkmal auch des pikaresken Romans und der komischen Romane des Kontinents, auf die sich Fielding beruft. Fieldings direktes Vorbild ist auch hier Cervantes, dessen Erzählungen vom Schäfer Chrysostomus und vom grübelnden Fürwitzigen im *Don Quijote* formale und inhaltliche Anregungen für Fieldings Erzählungen von "Leonora" und von "Paul and Leonhard" geliefert haben.

Der Hinweis auf die Vorlage ist insofern wichtig, als sich im Vergleich mit der traditionellen Form Fieldings Veränderungen im Hinblick auf eine

²⁵⁰ *Fielding's Art of Fiction*, pp. 61–2.

²⁵¹ *ibid.*, pp. 53–4.

²⁵² *Dry Mock*, p. 119.

²⁵³ *ibid.*, p. 120.

²⁵⁴ Die Ergebnisse dieses Abschnitts fußen weitgehend auf H. Goldberg, "The Interpolated Stories".

Umfunktionierung dieser Form deutlich erkennen lassen²⁵⁵. Während nämlich die meisten der bei Cervantes, Lesage und Scarron in die Romane eingebetteten Erzählungen als ernste, melodramatische oder rührende Liebesgeschichten vom komisch-satirischen Kontext der Haupthandlung abstecken, läßt Fielding zwei komische Geschichten erzählen, die ein satirisches Pendant zur *vanity-hypocrisy*-Thematik darstellen. Mehr noch: Chrysostomus' Erzählung verkörpert, wie Goldberg schreibt, in extremer Form die romantischen Konventionen "of character and sentiment", die in den meisten Erzählungen mehr oder minder stark ausgeprägt sind. Fielding übernimmt in der Geschichte Leonoras die formalen Konventionen der traditionellen Liebesintrige, verändert aber den Charakter der Heldin und die romantische Psychologie des Genres, laut derer keine Macht der Welt die unsterbliche Liebe der Helden zum Wanken bringen kann, so daß eine satirische Studie weiblicher Eitelkeit entsteht. Er übernimmt auch das Pathos und den melodramatischen Kampf der traditionellen Heldin zwischen Liebe und Ehre in einer Weise, die an die Schilderung Lady Boobys erinnert – wie jene entläßt er jedoch auch Leonora, nur in noch stärkerem Maße mit einem Anspruch auf Mitleid, der die Satire menschlich modifiziert.

Im Kontext der realistischen Komödie *Joseph Andrews* bildet daher diese Geschichte als moralische Satire und Formalparodie nur einen weiteren Aspekt, dessen Wiederholungscharakter von der Kritik oftmals bemängelt worden ist. Betrachtet man die Geschichte im Zusammenhang der Joseph-Fanny-Handlung, die ihrerseits gerade die romantischen Konventionen verkörpert, welche die Geschichte satirisiert, so ergibt sich für sie eine – etwa mit *Don Quijote* verglichen – genau umgekehrte Funktion, da sie als satirisch-realistischer Einschub in eine romantische Handlung diese kontrapunktisch beleuchtet.

Ähnliches läßt sich auch von der Geschichte von "Paul and Leonhard" sagen, die – sehr viel spezifischer auf Cervantes' Erzählung vom grübelnden Fürwitzigen basierend – diese satirisch transformiert, indem Fielding

amusingly questioned the universal assumption of wedded bliss underlying all romantic happy dénouements (including his own) by drawing a sardonic 'true' picture of the marital state.²⁵⁶

Mit dieser "sardonischen Vignette" kurz vor Ende des Romans, so spekuliert Goldberg, mag Fielding einen Schatten komischer Skepsis über seinen

²⁵⁵ Eine solche Umfunktionierung läßt auf eine bewußte künstlerische Intention schließen, die im Gegensatz steht zu F.H. Duddens Behauptung, "[that the] introduction of such digressions [...] can hardly be justified on artistic grounds." (Vgl. *Henry Fielding, His Life, Works, and Times*, 2 vols. (Oxford, 1952), vol. I, pp. 351–2).

²⁵⁶ Goldberg, "The Interpolated Stories", p. 304.

romantischen Ausgang habe werfen wollen²⁵⁷, eine Vermutung, die angesichts Fieldings späterer *Amelia* kaum zu verwerfen ist.

Das Ende beider Geschichten entläßt den Leser – wiederum im Gegensatz zur Haupthandlung – mit dem Gefühl moralischen Unbefriedigtseins und unterstützt dadurch das, was Goldberg etwas apologetisch die innere Rhetorik des Romans nennt. Diese innere Rhetorik ist die grundsätzliche Prämisse, "that 'the world' is a jungle of ill-natured folly and deceit in which virtue, contrary to the moral of Mr. Richardson's tale, is seldom rewarded." ²⁵⁸

Die skeptisch-realistische Weltsicht dieser Geschichten, die ihrerseits, als Bearbeitungen ihrer idealisierenden, fiktiven Vorläufer, die Distanz zwischen Ideal und zeitgenössischer Wirklichkeit betonen, läßt das Romanende einmal mehr als unrealistisch, als Konkretisierung poetischer Gerechtigkeit, kurz als literarisch erscheinen. Andererseits erfüllt diese Realität den Leser mit einem Bedürfnis nach eben der romantischen Erfüllung, die das Romanende liefert. Goldberg formuliert das etwas anders:

In reaction to this peculiarly sterile composite picture of love and marriage in which neither romantic sentiment nor carnal passion obtains, the reader may sympathise more intensely with the innocent Joseph and Fanny and derive more satisfaction from their union, in which these aspects of love are harmonised. Of course, this effect is not the product of these tales alone but of the total internal rhetoric of the novel, in which marital antagonism is as recurrent a theme as is medical fraud in *Gil Blas*, and true love for a member of the opposite sex is as scarce as Christian love for one's neighbor.²⁵⁹

Werden mit den bis jetzt erwähnten beiden Erzählungen literarische – formale und inhaltliche – Vorlagen so umgestaltet, daß sie einerseits, Fieldings realistischer Weltsicht entsprechend, diese Vorlagen als Träger eines unreflektierten Romantizismus parodieren und andererseits mit Fieldings eigenem 'Romantizismus' in ein ironisches Spannungsverhältnis treten, so sind Form und Funktion der "History of Mr. Wilson" etwas anders zu beurteilen.

Zwar läßt sich auch diese Episode mit einer solchen in *Don Quijote* in Verbindung bringen, und Goldberg hat sicherlich recht, wenn er zwischen Adams' Begegnung mit Wilson und Don Quijotes Begegnung mit Don Diego de Miranda, dem "Ritter vom grünen Mantel" (II. Teil, 8. Buch), Ähnlichkeiten festzustellen glaubt. Die Lebensweise dieses Musteredelmannes, die Don Quijote "schön und heilig"²⁶⁰ vorkommt, spiegelt sich in ge-

²⁵⁷ Vgl. *ibid.*, pp. 306–7.

²⁵⁸ *ibid.*, p. 306.

²⁵⁹ *ibid.*, p. 307. Goldberg kommt also auf anderem Wege zu einem ähnlichen Ergebnis wie M. Johnson: vgl. *Fielding's Art of Fiction*, z. B. pp. 54–5.

²⁶⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, repr. (Gütersloh, 1961), p. 620.

wisser Weise in der zurückgezogenen Lebensweise des Mustergentleman Wilson. Auch Don Quijotes Lobpreisung der Poesie, jener "zarte[n] und blühende[n] Jungfrau"²⁶¹, mag ihr satirisches Gegenstück in Mr. Wilsons Bericht über seine Erfahrungen als Literat und *hackney-writer* finden. Abgesehen von jener bitteren "Korrektur" einer idealen Kunstanschauung, transformiert Fielding jedoch diese Episode nicht eigentlich, sondern läßt es mit der literarischen Allusion bewenden.

So unterscheidet sich die Mr. Wilson-Episode von den anderen beiden Erzählungen darin, daß sie nicht als komische Umformung konventioneller literarischer Muster diese selbst parodiert, sondern daß sie – schon wegen der Erzählerfigur – weder komisch noch satirisch ist. Darüber hinaus ist sie sehr viel stärker als die anderen Erzählungen in den Roman integriert, ja man könnte sie fast als das Kernstück von *Joseph Andrews* bezeichnen²⁶². Denn in ihr entfaltet sich nicht nur einmal mehr die ganze Welt zeitgenössischer *vanity* und *affectation*, sondern sie spannt auch den Bogen von Mr. Wilsons turbulenter, unglücklicher, ja lasterhafter Vergangenheit zu seiner geläuterten und glücklichen Gegenwart – und enthält somit *in nuce* jenen Übergang von der Welt der Torheit, Schurkerei und Eitelkeit²⁶³ zum Arkadien eines wohlregulierten, christlichen Lebens in der Zurückgezogenheit, den Joseph Andrews' komische Wanderschaft symbolisch vollzieht. Josephs Verwandtschaft mit Mr. Wilson entspringt daher auch einer tieferen Notwendigkeit als die bloße Maschinerie eines Romanzenplots sie darstellte. Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit – obwohl im Roman gewissenhaft beantwortet – wird angesichts der offensichtlichen Absicht einer symbolischen Verknüpfung zweitrangig.

Mr. Wilsons Lebensgeschichte entwirft nämlich beispielhaft den Werdegang eines Menschen, der trotz guter natürlicher Anlagen auf Irrwege gerät, die ihn bis zum echten Laster führen, da er – wie Mr. Wilson selbst sagt – zu früh und ohne Mentor ins Leben eingeführt wurde. Sie deutet an, was auch aus Joseph hätte werden können, wenn er ohne Parson Adams' Erziehung und vor allem ohne sein Beispiel hätte auskommen müssen. (In ihr sind aber auch schon die Lebenswege von Tom Jones und William Booth skizzenhaft angedeutet – auch wenn Toms "amorous constitution" diesen zum Beispiel nicht wie Wilson zu gleich ehrenlosen Handlungen verführt²⁶⁴).

Joseph und Mr. Wilson treffen schließlich beide die gleiche Lebenswahl, jedoch ist Joseph in der glücklichen Lage, hauptsächlich aus seinen Beobach-

²⁶¹ *ibid.*, p. 621.

²⁶² Im Gegensatz zu Dudden, der die Meinung vieler Kritiker formuliert, wenn er es für besser hält, "had the greater part of it been omitted" – vgl. *Henry Fielding*, I, p. 352.

²⁶³ Vgl. *Joseph Andrews*, Wesleyan Ed., p. 224.

²⁶⁴ Die Kritik des 18., vor allem aber die des 19. Jahrhunderts fand Toms Fehltritte allerdings schon schwer genug zu ertragen.

tungen und aus den bitteren Erfahrungen Mr. Wilsons seine Lehre ziehen zu können, während Mr. Wilson selbst Unglück und Erniedrigung erst erfahren mußte. War es ihm nur durch die Liebe seiner (wohlhabenden) Frau möglich, das als richtig erkannte Leben außerhalb der Welt zu führen, so ermöglicht er es nun seinerseits Joseph, das zu sein, was dieser dank Anlage und Erziehung schon immer war, nämlich ein Gentleman. Josephs sozialer Aufstieg bestätigt ja doch nur einen bereits vorhandenen moralischen Anspruch und besiegelt faktisch die moralische Definition einer bestehenden sozialen Norm. Joseph erweist sich daher nicht nur biologisch, sondern vor allem spirituell als der legitime Erbe Mr. Wilsons – mit dem entscheidenden Unterschied, daß er seinen spirituellen Status nicht erst mühsam erringen mußte.

Joseph und Mr. Wilson verkörpern so die Zustände von Unschuld und Erfahrung, die als polare Existenzbereiche für Fieldings Werk typisch sind. Stehen sich im *Jonathan Wild* vor allem Heartfree und Wild als absolute Extreme gegenüber, so deutet bereits die Gestalt des "good magistrate" die Rolle an, die der Erfahrung – gekoppelt mit guten Anlagen – zukommt. In den späteren Romanen sind es dann besonders die Heldinnen, die als Verkörperung unschuldiger Güte ihren irrenden Männern gegenüberstehen, welche erst den harten Lernprozeß Mr. Wilsons durchlaufen müssen, welche aber doch grundsätzlich auch von den "schlechten" Charakteren, wie zum Beispiel Blifil, unterschieden sind. Am Ende dieser Lernprozesse steht in allen Fällen der vernünftige, der *prudent man* Fieldingscher Definition. Was *Joseph Andrews* unter anderem von den beiden folgenden Romanen unterscheidet, ist die Tatsache, daß sein Held Joseph den idealen Zustand einer durch keinerlei persönliches Versagen befleckten Unschuld beibehalten darf, obwohl auch er eine Welt der Schlechtigkeit und Korruption durchläuft – während Mr. Wilson kontrapunktisch die unideale Lebensvariante darstellt.

Homer Goldberg sieht Mr. Wilson vor allem als Gegenbild zu Adams, wenn er schreibt:

Wilson is a sensible man of good will whose prudent tending of his own garden serves as a norm of good conduct and a foil for the ludicrously erring yet extraordinarily good comic hero.²⁶⁵

Adams findet sein Gegenbild jedoch schon in Joseph selbst. Die Gegenüberstellung von Wilsons ernster, realistischer Lebensschilderung und Josephs komisch dargestellter "Lebens"-Reise, die er – wie der Held einer Romanze – aufrecht rein betreibt, betont nachdrücklich das Spannungsverhältnis zwischen Realität und Idealität, das formal in der Übernahme von Romanzenelementen seinen auffälligsten Niederschlag findet.

²⁶⁵ "The Interpolated Stories", p. 308.

4.9.2 Das Schema des hellenistischen Liebesromans

Die romanzenhaften Elemente in *Joseph Andrews* sind des öfteren konstatiert worden. Homer Goldberg erwähnt Fieldings "comic adaptation of the Greek romance formula"²⁶⁶, Wolfgang Deppe dagegen hält einen Einfluß der *Aithiopika* für wenig wahrscheinlich – eher schon den der satirischen Romane von Petronius, Lukian und Apuleius²⁶⁷ – und empfindet das Vorhandensein von Romanzenmotiven "manchmal geradezu als störende Bestätigung der Antinomie zwischen dem Anspruch des intendierten Neuen und den Privilegien des Traditionellen."²⁶⁸ Maurice Johnson schließlich versteht den Roman, analog zu *Don Quijote*, als "good romance", welche die schlechte Romanze, die sie angreift, zuerst parodiert und dann transformiert. Er schreibt:

The pattern, exuberantly contrasting bathetic and 'good' romance, is famously effective. It is like a *burlesca* movement in music, with brilliantly exaggerated clichés of meretricious style followed by extended movements which rework the themes, no longer merely cliché or parody, but something new: [...].²⁶⁹

Scheint es jedoch zuerst so, daß Johnson mit der Zusammenfassung seines Gedankenganges – "Questionable virtue, questionably rewarded, is first burlesqued and then matched by a vigorous depiction of true virtue, truly rewarded"²⁷⁰ – den Begriff *romance* eher thematisch versteht, so umfaßt seine weiter unten folgende Charakterisierung der Romanzenelemente auch die typischen Strukturmerkmale:

As in ancient romance there are mistaken identities, abduction of a beautiful maiden, feats of fisticuffs, long stories told by strangers, encounters with captious lords, Joseph's cherished talisman of a little piece of gold (never quite explained), the 'sign' of identity in his strawberry mark, the gaining of a father, and the tests of constancy and continence. Through encounters with fantastic dangers, unfamiliar perils, and temptations, true virtue is proved and preserved.²⁷¹

Es bleibt die Frage, warum Fielding eine "gute" Romanze hat schreiben wollen – oder zumindest, warum er seine thematische Neuformulierung von "virtue rewarded" in das traditionelle Schema wenig realistischer Unterhaltungsliteratur einbettete. Wenn außerdem die Theorie stimmt, daß gerade die *Aithiopika* strukturelles Vorbild für die Joseph-Fanny-Handlung war, so ergibt sich die zusätzliche Überlegung, welche Besonderheiten gerade Heliodors für diese Wahl den Ausschlag haben geben können.

²⁶⁶ *ibid.*, p. 298.

²⁶⁷ *History Versus Romance. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings* (Münster, 1965), pp. 14–5.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 160.

²⁶⁹ *Fielding's Art of Fiction*, p. 48.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 49.

²⁷¹ *ibid.*, p. 56.

Der griechische Liebesroman, von Otto Weinreich als Ablösung des alt gewordenen, lebensunfähigen Epos verstanden²⁷², befriedigte mit seinen Darstellungen von Liebe, Abenteuern und Reisen das Bedürfnis eines unheroischen, bourgeois Lesepublikums – und stellt sich “als das Ergebnis einer Kreuzung von zwei erzählenden Gattungen: des Epos und der romanhaften Historie“²⁷³ dar. Heliodor, dessen Werk die Spätblüte des hellenistischen Liebesromans bildet, stellt mit seiner meisterhaften Kompositionstechnik, mit der er eine vielfach verschlungene Handlung durch die bürgerliche, die Räuber- und Piratenwelt, die Priesterschaft und die höfische Welt der unterschiedlichsten kulturellen Räume führt, und mit seinem brillanten, modulationsreichen Stil einen abschließenden Höhepunkt der Gattung dar. Was ihn gegenüber seinen Vorgängern außerdem auszeichnet, ist eine “im Liebesroman so rare Dosis von Humor, Ironie und Witz, bis zum Galgenhumor“, sowie “einige Fälle von überraschendem Realismus in der Personenschilderung“²⁷⁴. Letztlich ist sein Roman noch “als ungemein aufschlußreiches Dokument der griechisch-orientalischen Religiosität des 3. Jahrhunderts“²⁷⁵ zu lesen, deren Schicksalsvorstellung durch “eine reiche, durch weise Lenkung der Gottheit sinnvoll bestimmte Kette von Ereignissen“²⁷⁶ illustriert wird.

Heliodors enormer literarischer Einfluß ist weiter oben bereits kurz angedeutet worden. Gerade sein religiöser Ernst war es jedoch wohl, der Cervantes zu seinem Bewunderer machte. In seinem letzten, 1617 erschienenen Roman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, mit dem er sein bestes Buch zu schreiben hoffte, versuchte er, “den alten, von ihm selbst der Lächerlichkeit preisgegebenen Abenteuerroman in christlichem Geist zu erneuern und ihn auf die Höhe eines wahren Kunstwerkes zu heben.“²⁷⁷ Die Kernhandlung, die Reise der Königskinder Persiles und Sigismunda nach Rom zur Erlangung des päpstlichen Ehesegens, erinnert auffällig an die Reise Josephs und Fannys in *Joseph Andrews*, deren eigentliches Ziel nicht so sehr der Heimatort an sich ist, sondern die *kirchliche* Trauung. Diese Beobachtung formuliert Johnson durchaus zutreffend, wenn er schreibt:

This ‘good’ comic romance, however, delineates the problems of lovers who are bound, not by etiquette of courtly society and obligations of their rank, but by Christian prudence and decorum.²⁷⁸

²⁷² Im Folgenden beziehe ich mich auf den bereits zitierten Essay “Zum Verständnis des Werkes“ in der Rowohlt-Ausgabe der *Aithiopika*.

²⁷³ *ibid.*, p. 232.

²⁷⁴ *ibid.*, p. 244.

²⁷⁵ *ibid.*, p. 246.

²⁷⁶ *ibid.*, p. 241.

²⁷⁷ Hans-Jörg Neuschäfer, Stichwort *Persiles und Sigismunda*, in: G. von Wilpert, *Lexikon der Weltliteratur* (Stuttgart, 1968), Bd. II, p. 813.

²⁷⁸ *Fielding's Art of Fiction*, p. 56.

Der literarhistorische Ort Heliodors, seine künstlerische Exzellenz und seine kurz angedeuteten künstlerischen Ziele, die nicht nur in der Unterhaltung, sondern in der "geistig-geistlichen Erbauung"²⁷⁹ und Humanisierung seiner Leser bestanden, lassen es erklärlich erscheinen, warum Fielding, mit Cervantes so oft einer Meinung, gerade auf ihn als Vorlage zurückgriff. Sie erklären aber noch nicht, warum überhaupt auf die antike Romanze zurückgegriffen und warum in diesem Rückgriff die Romanze komisch modifiziert wurde.

Zur Klärung dieser Fragen bedarf es einer kurzen Besinnung auf das Wesen der Romanze und ihrer Grenzbereiche schlechthin, die – abgelöst von ihren literarhistorischen Ausprägungen – phänomenologisch charakterisierbar sind. Northrop Fries *Anatomy of Criticism*²⁸⁰ kann dabei wertvolle Hilfe leisten.

Frye bezeichnet die Romanze als die Dichtungsform, die dem Wunschtraum am nächsten steht²⁸¹ und deren "perennially child-like quality [...] is marked by its extraordinarily persistent nostalgia, its search for some kind of imaginative golden age in time or space."²⁸² Sie kennt laut Frye – wie die Komödie – sechs unterscheidbare Phasen, deren drei letzte interessanterweise mit den drei letzten der Komödie parallel laufen. In diesem Zusammenhang ist vor allem Fries vierte Phase wichtig, mit der die Komödie "begin[s] to move out of the world of experience into the ideal world of innocence and romance."²⁸³ Korrespondierend damit heißt es von der Romanze: "the central theme of this phase is that of the maintaining of the integrity of the innocent world against the assault of experience."²⁸⁴

Während also die Komödie in ihrer einen extremen Ausprägung zur Romanze tendiert, liegt ihr anderes Extrem in der Ironie und Satire. Ironie und Satire als "patterns of experience, the attempts to give form to the shifting ambiguities and complexities of un-idealised existence" schließen daher die Romanze aus – ihr zentrales Prinzip "is best approached as a parody of romance"²⁸⁵, die zu einem wichtigen Thema des bürgerlichen Romans wird:

The tradition established by *Don Quixote* continues in a type of novel which looks at a romantic situation from its own point of view, so that the conventions of the two forms make up an ironic compound instead of a sentimental mixture.²⁸⁶

²⁷⁹ O. Weinreich, "Zum Verständnis des Werkes", p. 249.

²⁸⁰ *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton, N. J., 1957).

²⁸¹ Vgl. *ibid.*, p. 186.

²⁸² *ibid.*

²⁸³ *ibid.*, pp. 181–2.

²⁸⁴ *ibid.*, p. 201.

²⁸⁵ *ibid.*, p. 223.

²⁸⁶ *ibid.*, p. 306.

Diese ironische Verbindung von Romanhaftem, das sich eng an die Konventionen der Sittenkomödie anschließt, und Romanzenhaftem wird im Falle von *Don Quijote* noch durch Elemente der *anatomy* angereichert, die – von der Menippischen Satire herstammend – auf Lukian, Petronius und Apuleius zurückverweist²⁸⁷.

Diese drei Formtypen sind, wie bereits ausgeführt, in *Joseph Andrews* unschwer wiederzuerkennen. Deppes oben zitierter Einwurf, daß die romanzenhaften Elemente in *Joseph Andrews* sozusagen störende Restbestände des Traditionellen seien, ignoriert die entscheidende Tatsache, daß Fielding gerade durch die bewußte Integration parodierter Romanzenelemente auch in dieser Hinsicht Wegbereiter des bürgerlichen englischen Romans ist.

Allerdings – dies muß noch einmal betont werden – hat man sich auch hier von der Vorstellung zu befreien, daß Parodie und Ironie immer und in jedem Falle ihr Objekt "vernichteten". Spricht Frye von einem "ironic compound", so heißt das nichts anderes, als daß die Elemente dieser Verbindung durchaus erhalten bleiben, daß sie jedoch in ihrer neuen Verbindung andere und neue Eigenschaften erhalten. Nicht nur die Schärfe der Ironie, sondern auch ihre Stoßrichtung entscheidet letztlich über den Aussagewert, der der qualifizierten Romanze auch noch in der Parodie zukommt.

Die im Vergleich mit den späteren Romanen größere Autonomie des Romanzenhaften in *Joseph Andrews*, wie es sich in der zunächst gefährdeten, doch dann glücklichen Vereinigung der jungen, unschuldigen Liebenden und ihrer Aussicht auf ein arkadisch-ideales "gutes Leben" darstellt, verdeutlicht, daß es sich dabei um etwas Ideales, das heißt Wünschenswertes handelt. Dieses Ideal ist zwar nicht jenseits der menschlichen Möglichkeiten angesiedelt, unerreichbar oder auch nur utopisch und daher "wunderbar" im pejorativen Sinne von Fieldings Poetik, aber es ist angesichts der Gesellschaft, die Fielding zuvor ausgiebig geschildert hat, etwas Seltenes und Kostbares. Wahre Liebe ist in dieser Gesellschaft – wie auch wahre Nächstenliebe – nicht die Norm. Sie ist daher in der Kunst als Kunst, das heißt als künstlerische Projektion des Wunschdenkens vorbildhaft zu schaffen.

Battestins Schlußfolgerung hinsichtlich des "guten Mannes" ist daher auch auf die Joseph-Fanny-Handlung auszudehnen:

By the practice of his craft, the novelist aimed not only to delight his reader but to instruct him in the shaping of that greater artifact, the good man.²⁸⁸

Das "instruct" darf allerdings nicht zu wörtlich genommen werden. Die Funktion dieses künstlerischen Prozesses ist es eher – um mit Andrew

²⁸⁷ Siehe *ibid.*, pp. 309–313 *passim*.

²⁸⁸ *The Moral Basis*, p. 150.

Wright zu sprechen – “to provide a kind of ideal delight“²⁸⁹. Dieses Entzücken vermag – wie für Fielding das Lachen überhaupt – im besten Falle eine humanisierende Wirkung auszuüben:

[...] Fielding and some of his contemporaries who actually lived in that largely cruel and mostly ugly era, tried in what they wrote not to rub a civilized gloss on the England in which they lived: they tried to make civilization.²⁹⁰

In *Joseph Andrews* tut Fielding dies nicht nur, indem er seine Welt satirisch durchleuchtet, sondern indem er ihr ein ideales Gegenbild gegenüberstellt. Er folgt darin scheinbar einer archetypischen Praxis, von der Northrop Frye sagt:

Civilizations which stress the desirable rather than the real, and the religious as opposed to the scientific perspective, think of drama almost entirely in terms of comedy.²⁹¹

Mit “terms of comedy“ ist hier die Handlungsmanipulation gemeint, die zum glücklichen Ende führt und in der Komödie wie in der Romanze durch die Anagnorisis ermöglicht wird. Gerade diese Handlungsmanipulationen jedoch “are regarded as bad taste by novelists interested in ironic realism.“²⁹²

Fieldings “Komödie“ ist jedoch noch imstande, die beiden Extreme des Realismus und der Idealität zu umgreifen, indem sie das Wünschenswerte durch das Reale temperiert. Ist es in der Wilson-Episode der Einbruch des Bösen in der Gestalt des hundemordenden Squire (III, 4), das seinen Schatten über das Arkadien wirft, so sind es im Kontext des komisch-realistischen Romans als Ganzem die vielen verstreuten, das Romanzenhafte parodierenden Elemente, die den Leser auf die Bedingtheit dieses literarischen Artefakts aufmerksam machen. Die ironisch-dialektische Spannung zwischen dem Komischen (Realistischen) und dem idealisierenden Romanzenhaften realisiert sich formal in der Synthese der *comic romance*.

4.10 Zusammenfassung: Die Romanwirklichkeit als ironischer Spielraum

The History [...] of *Joseph Andrews* versteht sich als komische Sittengeschichte, welche die menschliche Natur und das menschliche Handeln nicht nur vorführt, sondern an den Normen einer ganz bestimmten, persönlich gefärbten Ausprägung der christlichen Ethik mißt. Da das Ziel dieser Ethik nicht in erster Linie transzendent, sondern weltimmanent ist, das heißt da

²⁸⁹ “Work in Progress III: *Joseph Andrews*, Mask and Feast“, in: *Essays in Criticism*, 13 (1963), p. 220.

²⁹⁰ *ibid.*, p. 210.

²⁹¹ *Anatomy of Criticism*, p. 171.

²⁹² *ibid.*

sie vorzugsweise eine Sozialethik ist, beziehen sich ihre moralischen Normen auf das Zusammenleben der Menschen innerhalb der Gesellschaft. Dem glücklichen und friedfertigen Leben in der Gesellschaft geht ein Zivilisierungsprozeß voraus, der die böartigen Anlagen im Menschen durch Erziehung ausmerzt – oder doch zumindest so reguliert, daß jener die gesellschaftlichen Spielregeln einhält. Jene Menschen, deren natürliche Disposition zum Guten überwiegt, sind offensichtlich so sehr in der Minderzahl, daß eine Zivilisation auf ihnen allein nicht aufbauen kann. Es zeigt sich jedoch, daß die das Zusammenleben störenden "natürlichen" Anlagen häufig stärker sind als die Normen, die sie regulieren sollen, so daß diese nicht nur ignoriert, sondern auch sehr geschickt umgangen werden, indem man sie umfunktioniert. Als besonders gefährlich für die Gesellschaft erweisen sich daher jene Menschen, die – den Normen scheinbar gehorchend – im Schutze der Spielregeln ihr falsches Spiel treiben, da sie nicht nur ihren Mitmenschen schaden, sondern die Normen selbst aushöhlen.

Als Sittengeschichte stellt *Joseph Andrews* folglich nicht nur die menschliche Natur dar, sondern auch die Art und Weise, wie diese sich durch Heuchelei und *affectation* maskiert. Der komischen Intention seines Autors entsprechend, geht die Darstellung dabei von der Maske, dem normkonformen Schein aus, hinter dem sich das wahre Wesen enthüllt. Diesem satirischen Entlarvungsprozeß, dessen komische Wirkung von der Art der Maske und dessen, was sie verbirgt, abhängt, werden vor allem die sogenannten satirischen Charaktere unterworfen, das heißt Charaktere, die mit einem oder nur wenigen bestimmten negativen Zügen die allgemeinen und permanenten Übel der Gesellschaft verkörpern. Häufig werden die von diesen vorgegebenen ethischen Normen und sittlichen Haltungen nicht nur als *affectation*, sondern ihrerseits als bereits ausgehöhlt, falsch verstanden oder pervertiert gekennzeichnet. Die Verfügbarkeit sinnentleerter Normen erscheint darüber hinaus nicht allein als Indiz für eine moralische, sondern auch sprachliche Korruption, wie sie bereits in *Jonathan Wild* Gegenstand der Darstellung war.

Da Fielding einen wesentlichen Grund für diese allgemeine moralische und sprachlich-begriffliche Korruption in jenem Schrifttum sah, das hier pauschal als schlechte Romanzenliteratur bezeichnet wurde, weil es durch lebendige Beispiele falsche Vorstellungen vermittelt, finden sich in *Joseph Andrews* besonders eklatante oder aktuelle Beispiele (wie vor allem *Pamela*) als typisch falsche Schweisen der Zeit in die Romanwirklichkeit mit einbezogen und satirisiert.

Bedient sich die moralische Charaktersatire einer Kombination von epischen und dramatischen ironischen Techniken, so erfolgt die literarische Satire durch die Parodie. Jedoch sind weder die Techniken noch ihre Wir-

kungen säuberlich voneinander zu trennen – sie durchdringen und ergänzen sich vielmehr gegenseitig, da die literarische Parodie ebenso zur Charakterisierung einiger Romanfiguren dient, wie umgekehrt die Romancharaktere der Parodie erst ihre Stoßrichtung verleihen.

Vor allem der Aspekt des Parodistischen ist es jedoch, der nicht einseitig zur satirischen Komponente des Romans hinzugezählt werden darf. Bildet doch gerade das parodistische Element in *Joseph Andrews* einen Spannungsbogen, der von der "negativen" satirischen Welt zu einer "positiv" idealistischen Gegenrealität hinüberreicht.

Diese Gegenrealität umfaßt die Charaktere und Handlungen der drei Wandernden – Adams', Josephs und Fannys. Während letztere jedoch einer eher idealistisch konzipierten Welt zuzuordnen sind, die häufig durch mehr oder minder parodierte Elemente der antiken heroischen Liebesromanze gekennzeichnet ist, verkörpert Parson Adams als "gemischter Charakter" in ganz besonderem Maße Fieldings Postulat eines Charakters, der – wie das ganze Werk, in dem er auftritt – "at once amiable and ridiculous" ist. Adams verbindet in seinem Charakter große Tugenden und geringere Schwächen, die durchaus – im Gegensatz zu der Meinung vieler Interpreten – Gegenstand der Satire sind. Seine Schwächen ließen sich unter dem Aspekt eines ethischen Pragmatismus' als Mangel an *prudence* bezeichnen und stellen ihn damit in die Reihe jener Fieldingschen Romancharaktere, die als positive Helden die Hauptträger des *goodness versus prudence*-Themas sind: Heartfree, Tom Jones und William Booth. Obwohl jedoch Adams' Schwächen für große Teile der Wanderungs-Handlung als retardierende Momente strukturbestimmend sind, so sind es andererseits seine und Josephs Stärken, die die Handlung vorantreiben. (Diese psychologische Umfunktionalisierung des von Fielding verworfenen alten Fortuna-Gedankens steht in einem unaufgelösten Widerspruch zu dem Glauben an die göttliche Fügung, deren Eingreifen ebenfalls demonstriert wird.)

Trotz Adams' lächerlichen und folglich ironisierten Schwächen wirkt er jedoch in einer ganz anderen Weise komisch als zum Beispiel die satirischen Charaktere oder Joseph, der vor allem in der zweiten Hälfte des Romans eher um seiner Tugenden willen ironisiert wird. Adams' grundsätzliche und alle Fehler aufwiegende *goodness*, die ihn zu einer Art Urchristen macht, setzt die ethischen Normen, nach denen alle, die mit ihm in Kontakt kommen, bewertet werden. Als fehlbare und zugleich normensetzende Instanz erscheint er typologisch als Weiterentwicklung der Fieldingschen ambivalenten ironischen Charaktere.

In gewissem Sinne könnte man auch den ironischen Erzähler als eine Ausprägung dieses antinomischen Charaktertyps verstehen, zumindest insofern, als er klar definierbare ironische Posen einnimmt, die mit den ironisierten

Romaninhalten korrespondieren und ihn damit gleichzeitig zum satirisierenden Subjekt und zum satirisierten Objekt machen. In *Joseph Andrews* lassen sich aus den vielen verschachtelten ironischen Erzählerposen vor allem die Pose des Naiv-Gutgläubigen herauschälen, in der sich das *goodness-prudence*-Thema leitmotivisch wiederholt, sowie die Pose eines Autors, der die Realität aus dem Blickwinkel bestimmter, die Wirklichkeit transformierender literarischer Konventionen sieht. Die unter diese Pose zu subsumierenden parodistischen Elemente enthalten jedoch Tendenzen, die nur teilweise mit satirischen Intentionen in Einklang zu bringen sind.

Einerseits bewirken die bereits erwähnten Parodien auf die sogenannten "schlechten" Romanzen eine emotionale und intellektuelle Distanzierung gegenüber einer klischierenden und ethisch unwahren Darstellung zugunsten von Fieldings eigener, komisch-realistischer Weltsicht. Andererseits ist es aber gerade die Analogiesetzung von Handlungs- und Stilelementen des hellenistischen Liebesromans zu der Joseph-Fanny-Handlung, welche die komisch-realistische Welt um die Komponente des Idealen erweitert. Mit Hilfe der literarischen Parodie gelingt es Fielding, das Ideal-Wünschenswerte in seine vorwiegend lächerlich-häßliche Welt als absolute Gegenrealität mit einzubeziehen, es aber gleichzeitig skeptisch einzuschränken.

Diese der Parodie inhärente Kraft, Antinomien in ironischer Spannung zu halten, beschreibt Dorothy Van Ghent in anderem Zusammenhang besonders zutreffend:

[...] it is possible for parody to be much more complex than debate. Instead of confronting two opposing views with each other, in order that a decision between them be arrived at, parody is able to intertwine many feelings and attitudes together in such a way that they do not merely grapple with each other antagonistically but act creatively on each other, establishing new syntheses of feeling and stimulating more comprehensive and more subtle perceptions. Parody – except that of the crudest kind – does not ask for preferential judgments and condemnations. It is a technique of *presentation*; [...].²⁹³

Im Spannungsfeld der ironischen Präsentation erhält Fieldings Realitätsanspruch eine neue Dimension. Die Synthese der *comic romance* schließt eine einseitige Perspektive der Weltdeutung aus, indem sie die Antinomien und Polaritäten der menschlichen Natur, ihre moralischen Möglichkeiten und kreatürlichen Bedingtheiten in ironischer Schwebelage hält. Mag *Jonathan Wild* noch einem Apolog sehr ähnlich sein, so ist *Joseph Andrews* in der Tat ein komischer Roman, in dem sich das Komische in der Überwindung des nur Lächerlichen einem modernen Verständnis von Humor nähert. Das Mittel zu dieser Komik ist die Ironie, die sich jedoch nicht mehr nur punktuell auf eine Person oder einen Sachverhalt richtet, sondern die gesamte Romanwirklichkeit zu ihrem Spielraum macht.

²⁹³ *The English Novel: Form and Function*, repr. (New York, 1966), p. 13.

Schlußbemerkung

Wollte man Fieldings Ironie möglichst knapp charakterisieren, so böte sich die von Alter vorgeschlagene Formel "dialektische Ironie" an. Darunter wäre jedoch nicht mehr die häufig ebenso bezeichnete, durchgehend ironische Haltung des *eiron* zu verstehen, sondern eine Form der Ironie, die Robert Alter folgendermaßen beschreibt:

Irony, according to an aphorism of Friedrich Schlegel, is the analysis of thesis and anti-thesis [...]. On the level of style, irony operates upon the reader not only to make him aware of mutually qualifying meanings, but also to implicate him in a particular relationship with the narrator and the material narrated, [...].¹

In der vorliegenden Arbeit ist versucht worden zu zeigen, daß sich diese Art dialektischer Ironie nicht erst an den beiden komischen Romanen Fieldings nachweisen läßt, sondern daß sie eine Grundkonstante ist, die bereits den ironischen Stil im *Champion* bestimmt.

Schon in den vorwiegend auf politische und moralische Satire ausgerichteten ironischen *Champion*-Essays nämlich wendet Fielding die auf ihn überkommenen Techniken rhetorischer Ironie in einer solchen Weise an, daß Ambivalenz und Ambiguität zum Charakteristikum seines Sprechens werden. Weder ist die Haltung des Autors eindeutig festlegbar, noch erlaubt die Ambiguität des doppelten Angriffs eine einseitige moralische Wertung. Mit Hilfe eines solchermaßen schillernden ironischen Stils gelingt es dem Autor, dem Hauptobjekt seiner Satire eine Reihe von Nebenobjekten beizufügen, Ursachen und Wirkungen gleichzeitig zu treffen und – als wirkungsästhetische Konsequenz – den Leser zu dauernder Aufmerksamkeit zu zwingen.

Fieldings Anwendung der fiktiven (ironischen) Charaktere im *Champion* deutet ebenfalls bereits auf seine spätere Praxis in den Prosagroßformen hin. Sie sind zunächst satirische Objekte ohne Eigenleben, haben aber gleichzeitig die Funktion kritischer Artikulation und tragen somit zur indirekten Ausweitung des satirisierten Themenkreises bei. Vor allem aber der ambivalente Charakter Job Vinegars, der fiktionsimmanent falsch, objektiv jedoch richtig urteilt, verweist auf die gegenläufige Tendenz späterer Strukturen. Letztlich

¹ *Nature of the Novel*, p. 39.

ist das spielerische Element, das Autor, fiktiven Herausgeber und Leser zueinander in Beziehung setzt, konstituierendes Merkmal der späteren Romane.

In *Jonathan Wild*, einer hier als Modell bezeichneten Variante des Apologs, steht der ironische Erzähler im Vordergrund, dessen ironische Posen, Handlungs- und Sprachmanipulationen genauso funktional zu bewerten sind wie die fiktiven Charaktere und die sprachliche Ambiguität der Essays. Die multiple Ironie im Dienste der Satire testet in dialektischer Zuspitzung den Schein am Sein, das Wort an der Bedeutung, die Bedeutung an der Tat, die Tat am Motiv, das Gute an der Wirkung etc. – und beschwört eine absolute Relativität, die ihrerseits erst durch die Manipulation des Autors wieder aufgehoben und in eine stabile Ordnung überführt wird. Die Charaktere, die ebenfalls unter dem Aspekt des Funktionalen zu sehen sind, zeigen gleichfalls Merkmale dialektischer Gestaltung. Die ironisch konzipierte "Deuterfunktion" Wilds erscheint als Weiterentwicklung des fiktiven Charakters der Essays, während Heartfree die Gegenläufigkeit absoluter und pragmatischer Normen des ambivalenten Charakters verkörpert.

In *Joseph Andrews* schließlich umfaßt die ironische Dialektik die gesamte Romanwirklichkeit, indem sie Realität und Idealität zu einer komischen Synthese verschmilzt. Der satirisierten Welt der *vanity* und *hypocrisy* wird eine wünschenswerte Gegenrealität gegenübergestellt, deren idealtypischer Charakter jedoch ironisch modifiziert wird. Parson Adams – der als *mixed character* eine realistisch-psychologische Weiterentwicklung des ambivalenten Charakters ist – und der Erzähler, der die rein funktionalen Aspekte des ambivalenten Charakters vertritt, scheinen in dieser Welt, die "at once amiable and ridiculous" ist, die Vertreter jenes *golden mean* zu sein, welches die ironische Struktur des Romans widerspiegelt.

Es ist überflüssig zu betonen, daß dieser künstlerische Balanceakt, an dem Fieldings dialektische Ironie so wesentlichen Anteil hat, das Resultat einer spezifischen künstlerischen Intention und nicht etwa einer dieser Ironie immanenten Zwangsläufigkeit ist. Der weitgehende Verzicht auf ironische Darstellungsmittel in *Amelia* ist Beweis für die grundsätzlich andere Werkintention dieses Romans – andererseits zeigt die neue, schneidende Qualität der vereinzelt ironischen Autorenkommentare², daß Fielding mit Hilfe der Ironie auch seine zunehmend pessimistische Weltsicht artikulieren konnte.

² Vgl. R. Alter, *Nature of the Novel*, pp. 157–8.

Auswahlbibliographie

A. Quellen

- Fielding, Henry, *The Works*, ed. Thomas Roscoe, 1 vol. (London, 1849).
- *The Works*, ed. Leslie Stephen, 10 vols. (London, 1882).
 - *The Champion*, 2 vols. (London, 1741).
 - *The True Patriot and The History of Our Own Times*, ed. Miriam A. Locke (Alabama, 1964).
 - *The Covent-Garden Journal*, ed. Gerard E. Jensen, 2 vols. (New York, 1964).
 - *The Voyages of Mr. Job Vinegar*, ed. S. J. Sackett, Augustan Reprint Society, No. 67 (1958).
 - *Plutus, The God of Riches. A Comedy*, Translated from the Original Greek of Aristophanes: With Large Notes Explanatory and Critical (London, 1742).
 - *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*, The Shakespeare Head Edition of Fielding's Novels (Oxford, 1926).
 - *Jonathan Wild and The Voyage to Lisbon*, intr. by G. Saintsbury, Everyman (London, 1960).
 - *Joseph Andrews*, The Wesleyan Edition of the Works, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1964).
 - *The History of Tom Jones*, intr. by A. R. Humphreys, 2 vols., Everyman (London, 1962).
- Addison/Steele, *The Spectator*, repr. in 1 vol. (London, 1811).
- Aristoteles, *Poetik*, übers. u. hrsg. von Olof Gigon, Reclam (Stuttgart, 1964).
- *Hauptwerke*, übers. u. hrsg. von Wilhelm Nestle, Kröner (Stuttgart, 1934).
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, übers. von Ludwig Tieck, repr. (Gütersloh, 1961).
- Cicero, *De Oratore*, Engl. transl. by E. W. Sutton, 2 vols., Loeb Classical Library, repr. (Cambridge, Mass., 1959).
- Coleridge, Samuel Taylor, *Miscellaneous Criticism*, ed. Thomas H. Raysor, (London, 1936).
- Defoe, Daniel, *True and Genuine Account of The Life and Actions of the Late Jonathan Wild* (London, 1725).
- H. D., Clerk to Justice R --, *The Life of Jonathan Wild, From his Birth to his Death* (London, 1725).
- Heliodor, *Aithiopika*, *Die Abenteuer der schönen Charikleä*, übers. von Rudolf Reymer, Rowohlt's Klassiker (Reinbek, 1962).

- Hobbes, Thomas, *Leviathan or, The Matter, Forme & Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill*, ed. A. R. Waller (Cambridge, 1904).
- Lucian, *Vera Historia – A True Story*, Engl. transl. by A. M. Harman, Loeb Classical Library, repr. (London, 1959).
- Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, ed. F. B. Kaye, 2 vols. (Oxford, 1924).
- Morris, Corbyn, *An Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule* (London, 1744).
- Quintilian, *Institutio Oratoria*, Engl. transl. by H. E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library, repr. (Cambridge, Mass., 1959).
- Shaftesbury, Anthony Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times, etc.*, ed. J. M. Robertson, repr. (Gloucester, Mass., 1963).
- Smith, Cpt. Alexander, *Memoirs of the Life of the famous Jonathan Wild* (London, 1726).

B. *Allgemeine Literatur*

- Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung* (Pfullingen, 1956).
- Alter, Robert, *Fielding and the Nature of the Novel* (Cambridge, Mass., 1968).
- Baker, E. A., *The History of the English Novel*, 10 vols. (New York, 1950).
- Baker, Sheridan, "Henry Fielding and the Cliché", *Criticism*, 1 (1959), 354–61.
- Banerji, H. K., *Henry Fielding – Playwright, Journalist and Master of the Art of Fiction*, repr. (New York, 1962).
- Battestin, Martin C., *The Moral Basis of Fielding's Art. A Study of Joseph Andrews* (Middletown, Conn., 1959).
- Beer, Gillian, *The Romance, The Critical Idiom*, 10 (London, 1970).
- Bispham, G. T., "Fielding's *Jonathan Wild*", in: *Eighteenth Century Literature, An Oxford Miscellany*, repr. (Oxford, 1966).
- Bissell, Frederik Olds, *Fielding's Theorie of the Novel*, Cornell Studies in English (Ithaca, N. Y., 1933).
- Blanchard, Frederic T., *Fielding the Novelist. A Study in Historical Criticism* (New Haven, 1926).
- Bliss, Michael, "Fielding's Bill of Fare in *Tom Jones*", *ELH*, 30 (1963), 236–43.
- Bond, Richmond P., *English Burlesque Poetry, 1700–1750* (Cambridge, Mass., 1932).
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961).
- "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before *Tristram Shandy*", *PMLA*, 67 (1952), 163–85.
- Broich, Ulrich, *Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680–1800* (Tübingen, 1968).
- "Fieldings *Shamela* und *Pamela or, The Fair Impostor*. Zwei Parodien von Richardsons *Pamela*", *Anglia*, 82 (1964), 172–90.
- *Ironie im Prosawerk W. M. Thackerays* (Bonn, 1958).

- Buck, Gerhard, "Written in Imitation of the Manner of Cervantes", GRM, 29 (1941), 53-61.
- Bullitt, John M., Jonathan Swift and the Anatomy of Satire (Cambridge, Mass., 1953).
- Butt, John, Fielding, in: Writers and Their Work, No. 57 (London, 1954).
- Coley, William B., "The Background of Fielding's Laughter", ELH, 26 (1959), 229-52.
- Cooke, Arthur L., "Henry Fielding and the Writers of Heroic Romance", PMLA, 62 (1947), 984-94.
- Coolidge, John S., "Fielding and 'Conservation of Character'", Modern Philology, 57 (1960), 245-59, repr. in R. Paulson (ed.), Fielding, 158-76.
- Crane, R. S. (ed.), Critics and Criticism: Ancient and Modern (Chicago, 1952).
- Cross, Wilbur L., The History of Henry Fielding, 3 vols., repr. (New York, 1963).
- Deppe, Wolfgang G., History Versus Romance. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und zum Verständnis der Literaturtheorie Henry Fieldings (Münster, 1965).
- Digeon, Aurelien, The Novels of Fielding, repr. (New York, 1962).
- Donaldson, Ian, The World Upside-Down. Comedy from Jonson to Fielding (Oxford, 1970).
- Dudden, F. Home, Henry Fielding. His Life, Works, and Times, 2 vols. (Oxford, 1952).
- Ehrenpreis, Irvin, "Fielding's Use of Fiction: The Autonomy of *Joseph Andrews*", repr. as "Afterword" to *Joseph Andrews*, Signet Classic Ed. (New York, 1961).
- Empson, William, "Tom Jones", The Kenyon Review, 20 (1958), 217-49, repr. in R. Paulson (ed.), Fielding, 123-145.
- Ewald, W. B. jr., The Masks of Jonathan Swift (Oxford, 1954).
- Farrell, William J., "The Mock-Heroic Form of *Jonathan Wild*", Modern Philology, 63 (1966), 216-26.
- Fletcher, Angus, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode (Ithaca, N. Y., 1964).
- Frye, Northrop, Anatomy of Criticism. Four Essays (Princeton, N. J., 1957).
- Goldberg, Homer, "Comic Prose Epic or Comic Romance. The Argument of the 'Preface' to *Joseph Andrews*", Philological Quarterly, 43 (1964), 193-215.
- "The Interpolated Stories in *Joseph Andrews* or 'The History of the World in General' Satirically Revised", Modern Philology, 63 (1966), 295-310.
- Hatfield, Glenn W., Henry Fielding and the Language of Irony (Chicago, 1968).
- "Puffs and Pollitricks", Philological Quarterly, 46 (1967), 248-67.
- Hessler, Mabel Dorothy, The Literary Opposition to Sir Robert Walpole, 1721-1742 (Chicago, 1936).
- Hopkins, Robert H., "Language and Comic Play in Fielding's *Jonathan Wild*", Criticism, 8 (1966), 213-28.
- Humphreys, A. R., "Fielding and Smollett", in: Pelican Guide to English Literature, ed. Boris Ford, vol. 4 (Harmondsworth, 1957).
- "Fielding's Irony: Its Method and Effects", The Review of English Studies, 13 (1942), 183-96, repr. in R. Paulson (ed.), Fielding, 12-24.

- Hutchens, Eleanor Newman, Irony in *Tom Jones* (Alabama, 1965).
- Irwin, Michael, Henry Fielding: The Tentative Realist (Oxford, 1967).
- Irwin, William Robert, The Making of *Jonathan Wild*. A Study in the Literary Method of Henry Fielding (New York, 1941).
- "Satire and Comedy in the Works of Henry Fielding", ELH, 13 (1946), 168–88.
- Iser, Wolfgang, Die Weltanschauung Henry Fieldings, Buchreihe der Anglia 3 (Tübingen, 1952).
- Jack, Ian, Augustan Satire. Intention and Idiom in English Poetry 1660–1750 (Oxford, 1966).
- Jandke, Rudolf, Das Wesen der Ironie. I. Teil (Leipzig, 1929).
- Johnson, Maurice, Fielding's Art of Fiction (Philadelphia, 1961).
- Kitchin, George, A Study of Burlesque and Parody in English (Edinburgh, 1931).
- Knox, Norman, The Word Irony and Its Context 1500–1755 (Durham, N.C., 1961).
- Kreissmann, Bernard, Pamela – Shamela. A Study of the Criticisms, Burlesques, Parodies, and Adaptations of Richardson's *Pamela* (Lincoln, 1960).
- Lausberg, H., Elemente der literarischen Rhetorik (München, 21963).
- Levine, George R., Henry Fielding and the Dry Mock (The Hague, 1967).
- Lutwack, Leonard, "Mixed and Uniform Prose Styles in the Novel", in: Philip Stevick (ed.), The Theory of the Novel (New York, 1967).
- MacQueen, John, Allegory, The Critical Idiom, 14 (London, 1970).
- McKillop, A. D., Early Masters of English Fiction (Lawrence, Kans., 1956).
- Milburn, D. Judson, The Age of Wit 1650–1750 (New York, 1966).
- Miller, Henry Knight, Essays on Fielding's *Miscellanies*. A Commentary on Volume One (Princeton, N. J., 1961).
- "The Paradoxical Encomium. With Special Reference to its Vogue in England, 1600–1800", Modern Philology, 53 (1956), 145–78.
- Muecke, D. C., Irony, The Critical Idiom, 13 (London, 1970).
- Paulson, Ronald (ed.), Fielding. A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J., 1962).
- Book-Review of N. Knox, The Word Irony and Its Context, in: JEGP, 61 (1962), 146.
- Preston, John, "The Ironic Mode: A Comparison of *Jonathan Wild* and *The Beggar's Opera*", Essays in Criticism, 16 (1966), 268–80.
- Priestley, J. B., The English Comic Characters, repr. (London, 1963).
- Rogers, Winfield H., "Fielding's Early Aesthetic and Technique", Studies in Philology, 40 (1943), 529–51, repr. in R. Paulson (ed.), Fielding, 25–44.
- Rolle, Dietrich, Fielding und Sterne. Untersuchungen über die Funktion des Erzählers (Münster, 1963).
- Roppen, Georg/Sommer, Richard, Strangers and Pilgrims. An Essay on the Metaphor of Journey (Oslo, 1964).
- Sacks, Sheldon, Fiction and the Shape of Belief. A Study of Henry Fielding, With Glances at Swift, Johnson and Richardson (Berkeley, 1964).
- Sedgewick, G. G., Of Irony, Especially in Drama (Toronto, 1935).

- Snuggs, Henry L., "The Comic Humours: A New Interpretation", PMLA, 62 (1947), 114-22.
- Spilka, Mark, "Comic Resolution in Fielding's *Joseph Andrews*", College English 15 (1953), 11-19, repr. in R. Paulson (ed.), Fielding, 59-68.
- Stanzel, Franz K. (ed.), Der englische Roman. Vom Mittelalter zur Moderne, 2 vols. (Düsseldorf, 1969).
- Stauffer, Donald A., The Art of Biography in Eighteenth Century England (Princeton, N. J., 2¹⁹⁴¹).
- Stevick, Philip, "Fielding and the Meaning of History", PMLA, 79 (1964), 561-68.
- Tave, Stuart M., The Amiable Humorist. A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries (Chicago, 1960).
- Thomson, J. A. K., Irony: An Historical Introduction (Cambridge, Mass., 1927).
- Thornbury, Ethel Margaret, Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic, repr. (New York, 1966).
- Tillyard, E. M. W., The Epic Strain in the English Novel (New York, 1958).
- Turner, F. McD. C., The Element of Irony in English Literature. An Essay (Cambridge, 1926).
- Van Ghent, Dorothy, The English Novel: Form and Function, repr. (New York, 1966).
- Wackwitz, Beate, Die Theorie des Prosastils im England des 18. Jahrhunderts, Britannica et Americana, Bd. 10 (Hamburg, 1962).
- Wardropper, Bruce W., "Don Quixote: Story or History?", Modern Philology, 63 (1965), 1-11.
- Watt, Ian, The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding (Harmondsworth, 1963).
- Wells, John Edwin, "The *Champion* and some unclaimed Essays by Henry Fielding", Englische Studien, 46 (1912/1913), 355-66.
- "Fielding's Political Purpose in *Jonathan Wild*", PMLA, 28 (1913), 1-55.
- "Fielding's *Champion* and Captain Hercules Vinegar", MLR, 8 (1913), 165-72.
- "Fielding's *Champion*. More Notes", MLN, 35 (1920), 18-23.
- Wendt, Allan, "The Moral Allegory of *Jonathan Wild*", ELH, 24 (1957), 306-20.
- Wölfel, Kurt, "Epische Welt und satirische Welt. Zur Technik des satirischen Erzählens", Wirkendes Wort, 10 (1962), 85-98.
- Wolff, Erwin, Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Wesen und Formen (Göttingen, 1964).
- "*Tom Jones*", in: Franz K. Stanzel (ed.), Der englische Roman (Düsseldorf, 1969), Bd. 1, 198-231.
- Work, James A., "Henry Fielding, Christian Censor", in: Frederik W. Hilles (ed.), The Age of Johnson. Essays presented to C. B. Tinker (New Haven, 1949), 139-48.
- Wright, Andrew, Henry Fielding, Mask and Feast (London, 1965).
- "Work in Progress III: *Joseph Andrews*, Mask and Feast", Essays in Criticism, 13 (1963), 209-21.
- Zirker, Melvin R. jr., Fielding's Social Pamphlets (Berkeley, 1966).

ANGLISTIK AUS DEN
ERLANGER BEITRÄGEN ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 13 *Wilfried Edener*

Oskar Wilde –

The Picture of Dorian Gray

(Urfassung 1890)

XLIV / 172 Seiten, kartoniert DM 34,-

Band 21 *Gerd Stratmann*

Englische Aristokratie und

klassizistische Dichtung

Eine literatursoziologische Studie

VIII / 256 Seiten, kartoniert DM 38,-

Band 36 *Eberhard Späth*

Dryden als Poeta Laureatus

Literatur im Dienste der Monarchie

VIII / 212 Seiten, kartoniert DM 28,-

Band 41 *Ria Omasreiter*

Naturwissenschaft und

Literaturkritik im England

des 18. Jahrhunderts

VIII / 190 Seiten, kartoniert DM 27,-

Band 43 *Arno Löffler*

Sir Thomas Browne als

Virtuoso

Die Bedeutung der Gelehrsamkeit

für sein literarisches Alterswerk

X / 174 Seiten, kartoniert DM 27,-

Band 44 *Dieter Petzold*

Formen und Funktionen der

englischen Nonsense-Dichtung

im 19. Jahrhundert

X / 254 Seiten, kartoniert DM 31,-

SPRACHE UND LITERATUR
REGENSBURGER ARBEITEN ZUR ANGLISTIK UND AMERIKANISTIK

Band 1 *Karl Heinz Göller*

Romance und Novel

Die Anfänge des englischen Romans

292 Seiten, kartoniert DM 35,-

Band 2 *Eberhard Griem*

Form und Funktion

der englischen Geburtstags-

dichtung im Klassizismus

236 Seiten, kartoniert DM 28,-

Band 3 *Manfred Markus*

Moderne Erzählperspektive

in den Werken des Gawain-

Autors

236 Seiten, kartoniert DM 29,-

Band 4 *Thomas Ross*

A Book of Elizabethan Magic

Thomas Hill's Naturall and

Artificiall Conclusions

84 Seiten, kartoniert DM 16,-

Band 5 *Alfred Becker*

Franks Casket

Zu den Bildern und Inschriften

des Runenkästchens von Auzon

308 Seiten, 27 Bildtafeln, kart. DM 54,-

Band 6 *Kurt-Michael Pätzold*

Historischer Roman und Realismus

Das Erzählwerk Thomas Deloneys

176 Seiten, kartoniert DM 25,-

